

كتاب قرطاس
الأدب III
ترجمات
قراءات
مقالات
الأدب

كتاب قرطاس الأدب II

ترجمات - قراءات - مقالات

كلمة

جمعنا في هذا الكتاب المقالات التي ترجمناها وكتبناها ونشرناها في موقع قرطاس الأدب ، في السنة الثالثة من مشروعنا الأدبي . يضم هذا الكتاب في جزئه الأول مقالات أدبية مترجمة سواء فيما يخص الكتب والروايات والشعر والأدب . أما في جزئه الثاني فيحتوي على القراءات والمقالات الأدبية المكتوبة بأقلامنا . نأمل أن ينال الكتاب الثالث من كتاب قرطاس الأدب المقبولية وتعم فائدته الجميع .

ولمعرفة آخر ترجماتنا وكتاباتنا فعليكم بمتابعة موقع قرطاس الأدب أو صفحة قرطاس الأدب في الفيس بوك وتويتر .

قرطاس الأدب .

الفهرس

ترجمات

سمة العزلة في رواية جين إير ورواية بحر ساركاسو الواسع 9
المنظور الماركسي والنسوي لرواية قلب الظلمات 16
تلال همنغوي المجازية 26
الأدب وقيمة العفوية 34
هل كتاب الأمير الصغير قصة للأطفال 40
الإيمان في رواية حياة باي 46
فقدان الهوية الأنثوية في حكاية الجارية 52
تصوير ألبير كامو وكورت فونيجت للفلسفة الوجودية 56
الشخصيات النسائية في رواية سولا 67
العلاقة بين قسطنطين هيغر وشارلوت برونتي وكيف ألهمها كتابة رواية جين إير 76
ملك رواية الجريمة اليابانية في العصر الذهبي 92
كاتبة من المستقبل : إيزومي سوزوكي 98
العزوف عن محبة أدب الحداثة 106
فوز عبد الرزاق قرنح بجائزة نوبل يُشرع باب الإلهام للكتّاب الأفارقة 111
آنا دوستويفسكايا كانت كاتبة دوستويفسكي ثم زوجته 115
كيف تجُابه النبذ وتنتقم كما فعل إدغار آلان بو 128

سيرة حياة الشاعر روبرت فروست 136

سيرة حياة الشاعرة إيميلي ديكنسون 156

مفكرون جهابذة

أفلاطون 174

أرسطو 184

المدرسة الرواقية 192

أبيقور 199

أغسطينوس 205

توما الأكويني 211

ميشيل دي مونتين 218

لاروشفوكو 225

باروخ سبينوزا 230

آرثور شوبنهاور 237

جورج هيغل 244

فريدريك نيتشه 253

مارتن هايدغر 260

جان بول سارتر 268

ألبير كامو 276

رواية أغنيس غري 285
رواية نزيلة قصر ويلدفيل 291
رواية مرتفعات وذرينغ 303
رواية جين إير 316
الأعمال المختارة لأنطون تشيخوف 330
رواية الحدقي 342
رواية المسرات والأوجاع 350
رواية عالم صدام حسين 357
رواية أولاد حارتنا 363
رواية سابع أيام الخلق 370
صورة الآخر في الخيال الأدبي 376
النقد الأدبي الحديث 381
المسلمون بين التحدي والمواجهة 388
تجليات الطيف في قصيدة (مرتقى الأنفاس) للشاعر أمجد ناصر 418
صورة الفارس في شعر قاسم حداد 431
ملامح الزوال عند الشاعر الروسي سِرغي يسنين 446
دفاعا عن آن برونتي 458
صراع الأصوات السردية بين رواية جين إير وبحر سارغاسو الواسع 463

ترجمات

سمة العزلة في رواية "جين إير" ورواية "بحر ساركاسو الواسع" - Ukessays

ترجمة : مصطفى حمزة

مقابلة وتبيان الطرائق التي تقدم بها الروائيتان شارلوت برونتي ، وجين ريس ، موضوع العزلة في بناء شخصيات : روتشيستر* ، وجين ، وأنطوانيت ، في روايتي "جين إير" ، و"بحر ساركاسو الواسع" .

يُستخدم موضوع العزلة في الأدب الإنجليزي لبناء الشخصيات الرئيسة وتقديم رؤية خاصة لبعض الجوانب المصيرية لهوياتهم . إنَّ هدف هذا المقال هو المقابلة والتبينّ بين الطرائق التي تقرُّ بها شارلوت برونتي وجين ريس موضوعة العزلة في بناء شخصيات روتشيستر وجين في رواية (جين إير) ، وأنطوانيت في (بحر ساركاسو الواسع) . قُدِّمت افكار العزلة في هذه الاعمال الادبية بكونها نتيجة مباشرة للوحدة التي عاشتها هذه الشخصيات منذ الطفولة المبكرة ، وهكذا تطبَّق الروايتان على كل من العزلة الإجتماعية والداخلية ، فواقع هؤلاء الأشخاص قاسٍ جدا لدرجة أنهم يعزلون أنفسهم عن بقية العالم . هذه العزلة هي اضطراب نفسيٌّ معقد يؤثر في تشكيل هوياتهم ، فالعزلة تؤدي الى طرد المرء من جميع الشؤون والنشاطات المجتمعية ، وهذا ما يسبب في أن يكون الانسان عضواً غير فاعل في مجتمعه ، وعلى الرغم من كون جين ريس تستخدم فكرة مشابهة لسرد برونتي حول العزلة ، فهي تقدم تفسيرها الخاص حول هذه المسألة ، فعلى عكس برونتي التي تعد جنون المرأة

ليس فطرياً بل نتيجة للذات المصابة التي تتشكل عند الشخص بسبب العزلة والقمع . في هذا الصدد ، يُنظر الى العزلة عند هؤلاء الشخصيات على أنها عملية إنقاذ معيَّنة تساعدهم بعض الوقت ، إلا أنها تدمر هؤلاء الابطال تدريجياً . في الحقيقة إنَّ هوية الشخص تتشكل من خلال تفاعلات اجتماعية وثقافية معينة مع الناس ، لكن العزلة تعني حرمانه من الهوية الكاملة .

جين إير وأنطوانيت كوسوي هما الشخصيتان النسائيتان الرئيستان لكلتا الروايتين التي صورتا بأنهما شخصيتين منعزلتين تماماً على الرغم من الخلفية والظروف المعيشية المختلفتين ، فيعانينَ من شعور الوحدة نفسه واليأس . فجين مثلاً ، يتيمة وصغيرة تُعامل بقسوة من قبل خالتها وهي معزولة عن بقية أفراد الاسرة وتفاقمت عزلتها عندما أُرسلت الى مؤسسة لوود ، فتحولت إلى امرأة كتوم وفظة التعامل وتعاني من تدنٍ في احترام الذات وقلة الأمل . على غرار جين ، تبدأ عزلة أنطوانيت في المنزل وتستمر في دير الراهبات ، مما يؤثر على هويتها ، فهي تقضي معظم الوقت في الغرفة ويعدها معظم الأشخاص مجنونة ، في حين أنها تتصرف بطريقة طبيعية نوعاً ما . تؤدي هذه العزلة المطولة الى تدمير نفسي أكثر جنوناً وتعقيداً لأنطوانيت ، ففي بداية سردها للموضوع تدعي أنه "لم يقترب منا أحد ، وقد أعتدتُ على حياة الانفراد والعزلة" ، فالناس يخونون ثقتها ويخيِّبون آمالها بدلاً من مراعاتها وعائلتها بلطف . عزلتها في طفولتها قامت بتشكيل شخصيتها وهذا الذي أثر سلباً في حياتها وعلاقاتها مع الناس امرأةً بالغةً فيما بعد . تعيشُ هذه المرأة المحطمة في عالمها الذي خلقته ولكنها لم تعد قادرة على احتمال العزلة فيه ، وفي

حينٍ آخر ، ينفر منها روتشيستر (الشخص الذي تحبه) ، فهي تبحث عن الحب والاهتمام ، وهو يفشل في فهمها . تَكشفُ ريس عن عزلة روتشيستر التي لا يمكن تفسيرها نظراً لشراسته ، عوضاً عن ذلك ، صوِّر بأنه شخصية محطمة يُجبر على زواج امرأة اختارتها له عائلته ، تعيشُ في بيئة غريبة عنه . إن هذا الاغتراب الذي يعيشه تعده أنطوانيت على أنه عدم قدرته على قبول شيء مخالف لنمط حياته وعاداته المنظمة . ولهذا فإن موقفه من زوجته يكون سلبياً أحياناً مما يدفعها بأن تكون امرأة مجنونة كوالدتها ، ولكن الساردة تعارض فكرة إن هذا الجنون موروثٌ ، فهي تشدد من خلال السرد على حقيقة أن العزلة للمرأة تؤدي الى الاضطراب النفسي . ولهذا فإن عقل أنطوانيت منقسم حينما تهرب إلى الماضي ، فهي تعزل نفسها لا عن العالم الخارجي فحسب ، بل عن داخلها أيضاً ، وهذه العزلة هي خطرٌ على نوعية حساسة لامرأة مثلها . يشير كورال هوملز "إن لحظة انصياعها هي نفسها لحظة تدميرها" . وفي محاولة للهروب من عزلتها ، تنتحر أنطوانيت ، ثم تفشل في القضاء على مشاعرها السلبية التي تثير فيها شعوريّ الوحدة والانعزال . مع أن جين إير تعاني كذلك من الغضب والازدراء من قبل أقاربها ، لكنها استطاعت أن تتمسك برباطة جأشها حول ما تشعر ، فعلى النقيض من أنطوانيت ، تلتقي جين شابّاً يعاني من الوحدة نفسها وتقع بحبه . إن هذا الشعور القوي ينقذها من يأسها ويفكك أسباب عزلتها ، فهي لم تعد نافرةً من الناس . وهكذا فهذه العلاقات تختلف بين الروايتين . في رواية برونتي ، يدمر كلا الشخصين عزلة الآخر ويعيشان في تطابق ووئام كما ذكرت في جين في صفحة (288) "انها روحي التي تخاطب

روحك بالتساوي- كما نحن" . لدى زوجات روتشيستر ماضٍ مؤلم يتفاقم بسبب عزلتهن لكن يستجبنّ لهذا الماضي على نحو مغاير ، فجين تفقد والديها ويتجاهلها المجتمع ، ولكن بفضل العزلة التي عاشتها طورت بعض المهارات التي تمدها بالقوة اللازمة من خلالها تتجاوز مشاعرها السلبية فتصبح امرأة ناضجة ذات رؤى خاصة وقادرة على جذب مشاعر الطرف الآخر . كما أن لرسوماتها تعبيرٌ عن أحلامها ووحدتها وبدا أنها قد تعاملت بنجاحٍ مع العزلة . لكن حينما علمت أن لروتشيستر زوجة قررت أن تنأى عنه بقرار لم يدم طويلاً فسرعان ما عادت لأنها بحاجة للعودة إليه ، فهي يتيمة وتدرك أن ليس لها من أحد تعتمد عليه إلا نفسها . وبالعودة مقابلةً مع انطوانيت ، فهي قد عاشت مع وحدتها في بداية الأمر ، ولكنها تنفر منها لأن والدتها ترعى أخيها غير مبالية بها وحزنت حزناً شديداً حينما فقدته . كونها فتاة ساذجة ووحيدة تجدُ أنطوانيت الراحة في عزلتها/ لكنها تسعى بداخلها للفت النظر والحب . عندما تزوجت روتشيستر بدأت تصدّقه وتثق به ، عادَّةً إياه أقرب شخص إليها ، ولكنها تعود إلى عزلتها حينما تتغير تصرفاته تجاهها مما يدمر علاقتهما . يقول شابيرو : "إن كلا الشخصيتين غاضبتين من عدم فهمها من الطرف الآخر" . في الجانب الآخر ، أصبحت جين ناضجة في مدرسة لوود ، وهذا ما لا نجده عند أنطوانيت التي تظل طفلة صغيرة ، اتكالية على الآخرين فلا يمكنها أن تتصرف باستقلالية . وفي هذا الصدد ، فإن جنون أنطوانيت أدى إلى تفاقم نفور روتشيستر الذي بات منعزلاً أكثر بعد زواجه الفاشل حتى إنه من المستحيل أن يحب امرأة مفروضة عليه ، فيبدأ بتسميتها "بيرتا" ، فيوحي بعزلته عنها . ينجذب روتشيستر

الى جين حينما يلتقيها منذ أول مرة ، ولكن من الصعوبة أن يثق بامراة اخرى فيقوم بمحاولات مستمرة ليتجنبها ، ولكنه لا يستطيع الهروب من مشاعره لذا فأن عزلة أنطوانيت عن الواقع والأشخاص المقربين تختلف قليلاً عن انعزال جين وروتشيستر ، فعزلتهم ذات طبيعة مختلفة ، فهمّ منعزلون اجتماعياً .

طوال السرد نجد هذا الشيء لا سيما في شخصية جين المعزولة بوضوح عندما تزوجت روتشيستر ، وهو من الطبقة العليا ، لكنها ما زالت تتجنب الآخرين ، في حين أن انطوانيت تعمد إلى الأسلوب الاستفزازي لجذب الانتباه ، وتقتصر الأخرى على علاقاتها مع المقربين . مقابلةً مع أنطوانيت فإنها لا تعزل نفسها عن الواقع في محاولة للتغلب على الصعوبات بقوة روحها ومبادئها الاخلاقية .

قد يكون التفسير لعزلة جين الاجتماعية نظرًا لحقيقة أن هذا التشابه غير قادر على تقبل المجتمع الذي ينبذها باستمرار ، ففي مرحلة الطفولة بدلاً من اللعب مع أقرانها ، كانت تقعد في الغرفة تستمع الى البيانو أو القيثارة التي تُعزف تحت جلجلة الزجاج مع محاولة موهنة ، وكان الدخول لغرفة الرسم محظوراً عليها لذا فإن هذه الأصوات هي التي تربط جين مع العالم . تحرمها هذه العزلة من أي تفاعلات مع الأطفال أو البالغين ، مما يفاقم شعور الوحدة . كما قالت جين : "بدت الساعات طويلةً حينما كنت أنتظر رحيل الضيوف ، واستمعتُ الى خطوات بيسي على الدرج" إنه الشخص الوحيد الذي يساعدها في هذا المنزل في تحمل وضعها المعقد . علاوة على ذلك ، تلتقي جين في المدرسة بهيرين بيلز وتيمبل اللتين أثرا كثيراً في هويتها . حيث بدأت تشعر بالدفئ والحب والتعاطف نظراً لعلاقتهم الوثيقة ، أدى

الى تحطيم مشاعرها السلبية تدريجياً . وعلى الجانب الآخر ، لم يكن لأنطوانيت أشخاصاً كهؤلاء ، لذا كانت نتيجة العزلة مأساوية ، فجين قد وجدت هويتها أخيراً ، ولكن غربة الأخرى تفسد علاقتها مع الناس .

تستكشف رواية ريس حالة نفسية من العزلة العميقة والانعزال الذاتي ، كما قال شابيرو "إن عدم وجود هوية واضحة لأنطوانيت تجعلها نوعاً ما عاجزة ، فنظيرتها جين كانت بوضوح منعزلة عن المجتمع في حين قد دمر المجتمع أنطوانيت لأنها تعتمد على أشخاص يرفضونها" . أدت هذه العزلة الى نتيجة وهي عدم استطاعتها على فهم ماهية نفسها أو تكوين مفاهيم معينة . هذا التدهور الداخلي في الشخصية الأنثوية يمنع من إقامة حياة طبيعية ويكشف عن وضع معقد لإمرأة في عالمٍ أبوي . على الرغم من أن صورة جين في هذه الرواية كانت في سياق اجتماعي مشابه فقد تمكنت من التغلب على هذه التحيزات وكسبت احترام الآخرين لأنها تمتلك قوة وضبطا أكثر من أنطوانيت ، ولهذا فأن عزلتها لا تدمرها لأنها تعرف هويتها . إن عدم قدرة انطوانيت على رسم ملامح محددة لهويتها يحـــــــــــــــرمها من نيل حياة طبيعية وسعيدة . فهي تُستخدم بسمتها كائنًا ، ولكن لا تُقبل بصفتها امرأةً ذات إرادة وقوة ، ولهذا جنونها هو تكملة مأساوية لعزلتها مع أنها حاولت أن تتخلص منها حينما تزوجت . ولكن كما تقول ريس : "يمكنك التظاهر مدة طويلة ولكن في أحد الأيام يسقط كل شيء وتبقى بمفردك" .

بتحليل الطرائق التي قدمت بها الروايتان موضوعَ العزلة في بناء شخصيات (روتشيستر ، جين ، أنطوانيت) في (جين إير) و(بحر ساركاسو الواسع) . يُشير المقال

إلى أن برونتي وريس قدما تفسيرات متشابهة ومختلفة في آن واحد لهذه القضية . فجين وأنطوانيت نشأتا في بيئة مماثلة وعزلتا باستمرار من المجتمع ، فتجد الشابتان العزاءَ الحتمي من الواقع القاسي . مع أن هذه العزلة تبدو منقذة لبعض الوقت فهي تؤثر سلباً في هوية الشخصيتين نظراً لأن انعزالهما له طبيعة مختلفة فإن مصائرهم كذلك أيضاً . طوال السرد كانت جين معزولة عن المجتمع ، لكنها عثرت على هويتها وتغلبت على مشاعرها السلبية ، إلا أنها بقيت معزولة عن المجتمع باستثناء بعض ممن يحبونها . أما انطوانيت فلم تكن معزولة عن المجتمع فقط ، بل تعاني من انعزال عقلي عن الواقع ، إضافة لفشلها في معرفة هويتها أدى ذلك الى تدمير عقلها وانتحارها نتيجة لافتقارها للعلاقات الاجتماعية التي تحرمها من إمكانية التعرف على حقيقتها ، فطبيعتها الحساسة تحبذ الاهتمام والحب ، لكنها فشلت في ذلك فخلقت عالماً غير واقعي بسبب انعزالها حتى عن زوجها الذي هو الآخر معزول عنها وعن المجتمع ، لكن عزلته مرتبطة في عدم قدرته على تقبل زواجاً مفروضاً عليه ، كذلك تكشف محاولته لعزل نفسه عن جين خوفاً من المشاعر القوية ، تزامناً مع فشل زواجه امرأة أخرى فبات ينفرُ من الإناث . إلى جانب ذلك ، تجاهلته عائلته وعاشت الشخصيات الرئيسة الثلاث في عزلة دائمة بطريقتين إما عن المجتمع وإما عن الواقع .

---

* روتشيستر هو الشخصية نفسها في الروايتين .

المنظور الماركسي والنسوي لرواية قلب الظلمات - Ukessays

ترجمة : شوق العنزي

نستطيع القول إن رواية "قلب الظلمات" للكاتب جوزيف كونراد كُتبت خلال حقبة التغيير ، إذ كان العالم في طور التحول من نهاية العصر الفيكتوري إلى بداية العصر الحديث . ينظر لهذا العمل على أنه من أعظم الروايات الخيالية المكتوبة بالإنجليزية ، والتي تتبع حكاية شخصية مارلو خلال رحلاته عبر نهر الكونغو وصولاً إلى دولة الكونغو الحرة في "قلب إفريقيا" . قلب الظلمات عمل روائي ثري ويمكن دراسته وفق منظورات نقدية مختلفة ، كالنسوية والتحليل النفسـي والماركسية وغيرها الكثير .

تركّز هذه المقالة على تحليل قلب الظلمات حسب مقاربتين نقديتين مختلفتين ، النهج ماركسي إلى حدٍ كبير والذي نشأ من خلال كتابات كارل ماركس وفريدريك إنجلز وعلى النهج النسوي كذلك ، تركّز هذه المقالة أيضًا على تحديد معالم القوة وعيوب لكل نهج . 1- ينظر النقاد الماركسيون إلى "الأعمال الأدبية بحسبها انعكاسات للمؤسسات الاجتماعية التي وُلدت منها" وهذا يعني أن النقاد الماركسيين لا ينظرون إلى علم اجتماع الأدب فحسب ، بل إنهم مهتمين أيضاً بكيفية نشر الروايات ، وما إذا كانت الطبقة العاملة تظهر بها أم لا .

2- يهتم النهج النسوي بعدم المساواة ، وفي هذه الحالة نرى الرواية عبر وجهة نظر نسوية ، أو عبر سياسة نسوية .

"يشير النقد النسوي إلى أن النساء قدّمن في الأدب سابقًا كأشياء من منظور ذكوري" .

يمكن تحليل رواية كونراد وفق النهجين الآنف ذكرهما إذ من شأنهم المساعدة على التبحُّر أكثر في كتاباته ودلالاتها .

وكما ذكرنا ، فإن هذا المقال يهدف إلى الموازنة بين مواطن القوة والقيود التي يفرضها كلا التوجهين الماركسي والنسوي . وسيتحقق ذلك عبر تقديم اقتباسات وأدلة من داخل الرواية تدعم هذين التوجهين واختتمها برأيي الشخصي حول كل جدلية .

يحلل النقد الأدبي الماركسي الأعمال الأدبية بناءً على المؤسسات الاجتماعية التي انبثقت منها . إذ يعتقد منظرو الماركسية أن "الأدب ينشأ من وظيفة أيديولوجية محددة تمامًا ، والتي تقوم على نحو كبير على خلفية المؤلف وأفكاره" وفي هذه الحالة لدينا جوزيف كونراد الذي ، وعبر سبر أغوار حياته ، نجد أن موطنه الأصلي هو بيردوشيف ، في الأراضي المسروقة من أوكرانيا التي غزتها قوى إمبريالية ، روسيا بالتحديد ، وقد يجادل منظرو المنهج الماركسي بالقول إن ذلك وراء تعاطفه مع السكان الأصليين الآخرين . لنأخذ على سبيل المثال تعاطف كونراد مع الأفارقة الأصليين في روايته القصيرة ووصفه لمتاعبهم على إنها مأساوية جدًا . في حين إنه

يدين وعلى نحوٍ صريح الأهداف "النبيلة" التي يسعى المستعمر الأوروبي لتحقيقها ، ثم خَلق انطباعًا بتفوق وغلبة المستعمر الأبيض . إضافةً إلى ذلك ، يُعتقد أنه ونظراً لترحله عبر أفريقيا تولّد لديه نوع من الاهتمام الكبير بالرحلات والسفر واكتشاف أراضٍ جديدة ؛ ويتجلى هذا بوضوح في حكاية سفر مارلو إلى الكونغو . وأخيرًا ، يُعتقد كذلك أن جزءًا كبيرًا من حكايات مارلو داخل الرواية كُتبت سردًا للأحداث التي وقعت في رحلات كونراد الخاصة عبر إفريقيا .

———

يُـنظَر بالاطلاع على سيرة كونراد إلى النهج الماركسي بكونه قوة في هذا السياق ، إذ تعكس شخصية مارلو ذلك في أعماله ، وعليه فإن كتاباته لا تصبح قابلة للتصديق فحسب ، بل واقعية أيضًا للقارئ .

———

يتعلق جزء كبير من النهج الماركسي أيضاً بالتقسيم الطبقي ، وأبرزها الطبقة "الرأسمالية" الثرية ، وطبقة الفقراء المعرضين للاستغلال "البروليتاريا" ، الأمر الذي أدى إلى خلق أرضية مشتركة بين الأثرياء تمكنهم من تسخير الفقراء لخدمتهم بسهولة تامة . ثم استهجن الكتّاب الماركسيون هذه المعاملة وسعوا بدلاً من ذلك إلى خلق مجتمع متكافئ . يوضح كونراد في روايته كيف استغلت القوى الإمبريالية في أوروبا الأفارقة لزيادة ثرواتهم ؛ الأمر الذي أدّى إلى خلق انقسام طبقي صريح بين الطبقتين . كما تتبدى الماركسية جليّةً أثناء تقدمنا في قراءة قصة

استغلال الأوروبيين للسكان الأصليين ، وهذا من شأنه أن يثير مسألة وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان . تكرار وصف مارلو لجشع المستكشفين البرجوازيين "بالدناءة" يتلاءم وهذا النهج . على سبيل المثال ، يتساءل مارلو عن سبب وجود الرجل البدين الذي يوصف وكأن ليس بمقدوره النجاة في الكونغو : "لم أستطع منع نفسي ألاّ أسأله ما الذي أتى به إلى الكونغو في كل الأحوال . أجب بازدراء 'ما الذي تعتقده؟ من أجل المال بالطبع .' " يرسم هذا الاقتباس خطًا متوازيًا بين الاستغلال والمكاسب المادية ، كما أنه يظهر لنا كيف أن الاستغلال جوهر الرأسمالية وأساسها . علاوة على ذلك ، من خلال كتابات كونراد الوصفية وشخصية مارلو نرى أن أيدي كورتيز "مكتنزة" وهذا يوضح فكرة أنه لا يعمل كما يعمل السكان الأصليون الذين يتضورون جوعًا حتى الموت ، ثم فمن المنطقي الاعتقاد أنه لن تكون لديهم أيدٍ مكتنزة .

بالإضافة إلى ذلك ، نجد أنه لا يوجد توزيع متساوٍ للثروة داخل مجتمع قلب الظلمات ، حتى إن كونراد يصف بعض الأوروبيين البيض بالفقر . كما يروي لنا خطبة كوريتز من حبيبته ورفض عائلتها لأنه "لم يكن غنيًا على نحو كاف" ، مما يوحي بأن كورتيز لم يكن قادرًا على تحمل نفقات الزواج بامرأة من طبقة تفوق طبقته مستوى ، ثم غادر إلى الكونغو من أجل ما قد نعتقده ، ليجني ثروة تليق بطبقة محبوبته .

إن القوة التي يتمتع بها التوجه الأدبي الماركسي في هذا السياق هي نظره إلى المجتمع كليا وأخذه في الاعتبار السلوك الجنحي داخل المجتمع وتفهم مشكلة الصراع الطبقي . ومن خلال هذا التوجه ، يمكننا نحن القراء أن نؤكد على نحوٍ صريح وجود طبقة مهيمنة حاكمة وندرك السبب وراء ذلك .

من بين القيود التي تُعيب النهج الماركسي حين ننظر إلى ديناميكيات القوة في المجتمع أن النظرية الماركسية لا تضع في الحسبان ديناميكيات السلوك البشري ، مثل الأنانية والرغبة في تحسين الأداء والوصول إلى أعلى المراتب . فهذا مثبت في الطبيعة البشرية ، فنحن دائمو السعي نحو المزيد . حتى لو كان ذلك على حساب إنسان آخر . لا تأخذ الماركسية في الاعتبار السلوك البشري الكلاسيكي ، لكنها تشير بدلاً من ذلك إلى مجتمع متساوٍ حيث لا توجد رغبة في التقدم أعلى في "السلسلة الغذائية" البشرية .

*

أمّا فيما يخص النقد الأدبي النسوي فأنه يُعنى بالطريقة التي "يعزز فيها الأدب أو يضعف مكانة المرأة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والنفسية" .

إلى جانب ذلك ، انتقادات الحركة النسائية تُعنى أيضاً باستبعاد النساء عن الكتابة : "ما لم تكن وجهة النظر النقدية أو التاريخية نسوية ، يكون الغرض منها إذًا إقصاء إسهام الكاتبات وتمثيله تمثيلاً منقوصًا" .

لا بد لنا أن ندرك رواية كونراد ليست أكثر من مغامرة ذكورية ، إذ يروي ويكتب رجل ما ، وعلى هذا فهو يشكل موضوعاً صعباً للمجازفة فيما يتصل بالنقد النسائي . وهكذا ، وبسبب بنية الرواية ، فإن الشخصيات النسائية تُخاطب لماماً لأنها وجدت لتكون في الخلفية . كما أنَّ هناك شخصيتين من ثلاث شخصيات نسوية لا توجد حتى في أفريقيا ، الأمر الذي يصعب معه تضمينها في كثير من الكتابات النقدية . وعلى الرغم من أن هذا قد يكون قيداً على النظرية النسوية فإنه يترك إنطباعًا ضمنياً في ذهن القراء مفاده أن كونراد ربما لا يعارض الحركة النسوية ، ولكنه يرى أنَّ لا حاجة لوجود هذه الشخصيات في سير رواية القصيرة ، لكن هذا يثير بعض التساؤلات . على سبيل المثال ، وما قد يمكن الاحتجاج به من وجهة نظر نسوية : اعتقاد كونراد أن لا حاجة لوجود شخصيات نسائية في إفريقيا ، حيث لا مكان لهن هناك داخل تلك القارة لأنها وظيفة الذكور . علاوة على ذلك ، فإن السرد اللفظي للنساء طوال الوقت يجعل الأمر يبدو كما لو أن كونراد يهمل نوعهن متعمداً .

وعلى ذلك فإن علاقة القوة التي تولّدت من تعامل الرجال مع النساء من الممكن أن يخلق توجهًا نسويًا على نحو أساسي بقدر ما يخلق ذرائع للأيديولوجيات الأبوية الإمبريالية . بناءً على ذلك ، فأن كلا التفسيـــــــــــرين للنقد الأدبي النسوي الذي حددتهما تايسون في كتابها (النظرية النقدية اليوم) : يمكن أن يكونا دليلا سهل الاستخدام للإشارة إلى النهج النسوي الذي اتخذه كونراد في قلب الظلمات . وتُظهر القراءة النسوية للرواية أن الوضع الهامشي للنساء يضرب مثالاً آخر لهيمنة

الذكور الأوروبيين أثناء تلك الحقبة . أولاً ، يتعرضن النساء للاضطهاد ويصوّرن على إنهن ممتلكات ، كما ينظر إليهن الشخصيات الذكورية بازدراء بما أنهن تبّع لهم . تتضح هذه النظرة من الطريقة التي يتحدث بها مارلو عن السيد كورتيز "كان يجب أن تسمع لسيد كورتز الخارج من قبره قائلا يصل 'امرأتي'" .

يستمر استخدام ضمير التملك في الاقتباس أعلاه إلى ما هو أبعد من ذلك في سير الرواية حيث يصل محبوبة كورتز في أجزاء مختلفة على أنها "مرادي" و "عاجي" و "محطتي" و "نهري" ، كما لو أنها شيء يخصه ، وهي نفسها لم تكن إنسانًا ، وهذا يظهر الاضطهاد والقمع وتملّك للرجال للنساء . وإلى جانب ذلك فأن تفسير تايسون الأخير للنقد النسوي يظهر أيضًا عندما نرى شح الشخصيات النسائية بالرواية ، إذ تظهر ثلاث نساء في النص فقط ، وهن عمة مارلو وخطيبة كورتز وعشيقته من الأمازون . ولا يقتصر الأمر على تجاهل هذه الشخصيات ، بل إنها لا تُسمع في النص أيضًا ، يقول مارلو : "غريب كيف أن المرأة أبعد ما تكون عن الحقيقة ، تعيش في عالمها الخاص ، لا شبيه لعالمها ولن يكون" . بإمكاننا تحليل هذا الاقتباس من وجهة نظر نسوية واستنتاج تجاهل النساء في النص ، ولعبهن لدور غير ذي صلة بالمجتمع . كما أن وصف مارلو للنساء يوحي بعدم أهميتهن للرواية ، وكيف أنهن لسن حاضرات حتى في عالمهن المحيط ، ولكن بدلاً من ذلك لهن صورة خيالية خاصةً بهن . وعلى الرغم من ذِكر ثلاث نساء في الرواية ، فإن القارئ لا يسمعهن أبداً إلا عندما يتواصل بعضهن مع بعض ، أو مع غيرهم من الشخصيات الذكورية ، الأمر الذي يثير فكرة "إهمال" الإناث ، كما هي الحال عملياً . ليس هذا

فحسب ، بل إنهن ينسلخن عن إنسانيتهن مثل السكان الأصليين عنـــــــــــــــدما يقول مارلو : "فتاة! ماذا! هل قلت أنا فتاة؟ آه ، كلا لا أعني هذا – تماماً . هن- النساء أعني يجب عليهن أن يكنَّ خارج الأمر" .

والواقع أن إشارة مارلو إلى الشخصيات النسائية بوصفها "فتيات" بدلاً من "نساء" تُظهِر استجابة نفسية من قِبَل الذكور لتنظر إلى النساء فتياتٍ يافعاتٍ وصغيرات الحجم . وإذا لم يكن كذلك ، فهن عندئذ سوى متعلقات يفعل بهن الرجال ما يحلو لهم . لا يظهرن النساء في قلب ألا لحاجة الرجال لهن للتكاثر أمّا فيما سوى ذلك فإنهن يغيّبن كما لو أنهن لسنَ ذا أهمية .

تكمن قوة النقد النسوي في سهولة رؤية دواعيه ، إذ نرى التصوير المهين للمرأة ، حيث إنهن لا يعاملن أملاكًا فحسب ، بل بالكاد يشار إليهن في النص ، مما يفسر الحاجة إلى مزيد من المساواة بين الجنسين .

لكن هناك ما يعاب على النقد النسوي فيما يخص العمل ، فعلى الرغم من شح وجود الشخصيات النسوية في النص فإن كونراد لا يبذل جهدًا جهيدًا للارتقاء بالشخصيات الذكورية أيضًا ، وعلى هذا فأنه لا يمكّن أيًا من الجنسين . نحن كقراء نحتاج أيضًا إلى أن نأخذ في عين الاعتبار أن الرواية نُشرت خلال فترة كان من غير المألوف فيها أن يكون للمرأة رأي صريح في أيًا من مساعيها اليومية ، إذ وفي معظم الحالات يُتجاهلهن و/ أو يستغللن جنسيًا و/ أو يُقلل الذكور من شأنهن سواء كنَّ

حاضرات أم لا . لذلك ، كانت هناك أوجه قصور فيما يتعلق بالنقد الأدبي النسوي .

ختامًا لئن كانت رواية كونراد قد دُرّست وقُرئت جيداً على مدى عقود من الزمان ، إلا أن هناك أمثلة داخل الرواية تمكننا من المجادلة حول وجود فسحة للتغيير أو التحسين داخل النص . فبعد تحليل النص من وجهتي نظر ماركسية ونسوية لم نتمكن من استيعاب المعاني وراء السرد فحسب بل تكشّفت لنا جوانب جديدة من التفكير حول النص أيضًا .

لأن كان النهج الماركسي لا يهتم فقط بأيديولوجية المؤلف وخلفيته ، بل يركز أيضًا على النضال من أجل مجتمع يخلو من التقسيم الطبقي ، إلا أن ذلك يشكل للنهج نقاط قوة وضعف في الآن ذاته . كنّا قد ذكرنا سابقًا أن الماركسية لا تأخذ في الاعتبار الطبيعة البشرية الفطرية ، مثل الرغبة في التقدم ، والأنانية الغريزية لنا نحن الثدييات . ولهذا السبب أعتقد أن هناك مآخذ على النهج الماركسي أكثر من نقاط القوة . ورغم أن هذا النهج يضع في الحسبان "المؤسسات الاجتماعية التي تنبع منها الأعمال الأدبية" إلا أن هذه الخلفية ليست مضمونة أو مؤكدة . ومع ذلك ، فإن محدودية النظرية الماركسية حول رغبة الإنسان في التقدم ، والمشاعر الأنانية الفطرية داخله أرى أنها شائعة لدى معظم القراء ، ثم هي أكثر موثوقية ويمكن الاعتماد عليها .

إن النقد الادبي النسوي هو إعادة تأكيد على إهانة النساء اقتصاديًا أو اجتماعيًا أو سياسيًا ، أو حتى من خلال إقصائهن . وكما ذكرنا آنفًا ، لم يكن هناك حضور نسوي قوي في رواية قلب الظلمات حيث صوّرن على إنهن ممتلكات ليس إلا ، أو أُهنَّ عبر ألفاظ سوقية . كان بمقدورنا أيضًا رؤية خضوع النساء بوضوح في النص ، مما أدى إلى خلق نقد نسوي بديهي لنتدارسه . وعلى الرغم من ندرة ظهور النساء في كافة أجزاء النص ، فإن الرجال لا يشاد بهم ولا تمنح لهم سلطة كذلك ، وهذا من شأنه أن يحد من قوة النقد النسوي لهذا العمل ، إذ ليس لدينا معرفة تامة ما إذا كان كونراد يحاول حقا أن يكون مناهضا للحركة النسائية أو أنه لم يكن بحاجة ماسة إلى شخصيات نسائية كي يروي قصة الرحلة عبر نهر الكونغو . مع ذلك ، هذا ليس ما نرمي إليه ، إذ نجد الشخصيات النسائية في النص غير قادرة علـــــــــــى التواصل أو التعبير عن أفكارها ، كما أن هناك رد فعل عنيف موجود في جميع أنحاء الرواية يرجح احتمالية أن تجاهل المرأة قد يكون أمرًا مقصودًا . وعلى هذا فإن إحدى نقاط القوة في النقد الأدبي النسوي هي تمكينه القراء من إعادة النظر في موضوع التفاوت بين النوعين وإعادة قراءة القصة وفق هذا المنظور .

تلال همنغوي المجازية – Ukessays

ترجمة : عباس الحساني

يعرف عن الكاتب إرنست همنغوي حرصه الشديد على جعل قصصه مختزلة قدر الإمكان ، وإعطاء القارئ مؤشرات كافية لا يمكن إنكارها ، ليتمكن من الوصول الى استنتاجات غير محددة . نجد هذا واضحا بالتأكيد في قصته القصيرة تحت عنوان (تلال كالفيلة البيضاء) . وقد كتب العديد من الباحثين حول هذه القصة القصيرة والاستعارات التي تضمنتها .

أربعة من هؤلاء الباحثين هم فردريك بوش ، لويس ويكس ، دوريس لاينر وبول رانكين .

ناقش هؤلاء الباحثون رمزية العنوان وتحليل الحوار ومحاولة التنبؤ بمستقبل هاتين الشخصيتين الناضجتين ، من خلال الاستعارات التي ضمَّنها همنغوي في قصته .

وتناقش المجلات الأكاديمية عنوان القصة والتفاصيل الاخرى التي تبدو تافهة وهي بمثابة رموز لظروف الشخصية ، وأنا أوافق على ذلك لأنه حينما تتكشف القصة يظهر أنهم لا يقارنون التلال بالفيلة البيضاء لأغراض وصفية فحسب ، بل من الواضح أن هناك معنى أعمق لكلماتهم يتعينَّ علينا نحن القراء أن نكشفه .

سأقوم بدراسة الاستعارات التي استخدمها همنغوي في قصته تلال كالفيلة البيضاء ، من خلال معتقداتي الخاصة ، والأفكار المقترحة في المجلات الأكاديمية التي كتبها الباحثين المختصين . يمكن الكشف عن هذه الاستعارات من خلال تحليل

الحوار غير المباشر بين الشخصيات الرئيسة ووظيفة العناصر المادية المذكورة في القصة . يضع همنغوي رموزا في جميع أنحاء القصة ، مما يسمح للقارئ أن يصوغ استنتاجات تتعلق بمعنى العنوان .

يشير ويكس (**Weeks**) في مقاله الذي يحلل قصة همنغوي أن جزءا كبيرا من القصة المكونة من ثلاث صفحات يلتزم بوصف التلال يزعم أنها تبدو كالفيلة البيضاء ، ويذكر ويكس أن همنغوي لم يستخدم الرمز في عنوان القصة فقط بل في بقية أجزائها أيضا ، فنجد أن هناك إشارتان لبياض التلال ، وأربع إشارات بأن التلال تبدو كالفيلة . يدعم ويكس المفهوم القائل بأن العنوان الذي أعطاه همنغوي للقصة له معنى مزدوج . النقطة الأولى التي يصوغها ويكس تتعلق بمبيعات الفيلة البيضاء ، والهدف من مبيعات الفيلة البيضاء ، هو أن يتبرع الناس ويتخلصوا من بضاعتهم غير المرغوب بها . يعتقد ويكس أنه بحسب القصة فإنَّ الفيل الأبيض يمثُّل الطفل الذي لم يولد بعد من وجهة نظر الرجل الامريكي . وأنا أتفق مع هذه الفكرة التي استمدها ويكس . أما التفسير الثاني للعنوان من وجهة نظر ويكس فهو أكثر مساندة للمرأة والطفل الذي لم يولد بعد . إن معنى الفيل الأبيض يخلق ازدواجية ذلك لأن الفيل الأبيض كائن نادر ، قيم ، ملكي ، ومقدس . أعتقد أن هذا التفسير هو تكريم للطفل الذي في بطن (جيغ) ، وفي الطرف الآخر للعلاقة [وهو الرجل الأمريكي] يرفض هذا التشريف .

بالمقابل فإن بوش **Bush** يلاحظ جاذبية العنوان في القصة ، يقول بوش : لكن التلال والتشبيه الذي استخدمته جيغ يحملان عبء موضوعهم الحقيقي ، إرادتها وجسدها التي يضعها همنغوي في مواجهة خطط حبيبها لجسدها على الرغم منها . النضوج الأخير في جسد جيغ لا يتوافق مع الخطط التي رسمها الأمريكي لنفسه ولشريكته ، وهكذا ترك القارئ لتخمين كيف أن تفسير بوش للاستعارات في عنوان القصة سيؤثر على موقف جيغ بما يخص حملها .

تبدو هذه الحقيقة التي قدمها بوش صحيحة ، لأنه ، كلما تكشفت القصة واتضحت وازدادت تعليقات الأمريكي السلبية ؛ تبدو جيغ أكثر ملائمة ولا تميل للتعبير عن أفكارها على نحو مفصل . تصف جيغ التلال «بأنها بيضاء تحت أشعة الشمس وكانت الأرض بنية وجافة» وهذا يسمح بوجود تباين بين الفرح والحزن ، ويقول ويكس : من المهم أيضا ، النظر الى هذا التعليق الذي صرحت به جيغ أنه يدل على التباين بين جيغ وشريكها في الموقف الذي أقحموا أنفسهم فيه على وجه التحديد . . وذلك للأن رد الأمريكي على تعليقها حول ما تبدو عليه التلال ، يرفع التوتر في الحوار بين الاثنين .

وفي خضمِّ محادثة مضطربة حول التلال والفيل الأبيض ، يشرح الأمريكي بانزعاج : لمجرد قولك أنني لم اشاهد فيلا أبيضَ ، فهذا لا يثبت أي شيء .

وهذا يؤكد التناقض نفسه الذي ناقشه ويكس بين الشخصيات وأفكارها التي يحتمل أن تكون منقسمة حول مستقبل علاقتهم . إن وجهتا نظر ويكس وبوش حول العنوان لا يجب أن تؤخذا حرفيا ، وأن للعنوان معانٍ متعددة يُعبَّر عنها بمهارة عبر

الحوار الذي تتبادله بين الشخصيات خلال القصة . يبدو أن جيغ تساوي التلال ، والتي هي جزء من الأرض الإسبانية ، بالفيلة البيضاء ، لأنها ترى طفلها الذي لم يولد بعد له قيمة في تناقض مباشر مع إشارة الأمريكي إلى أنه لا يرغب بهذا الحمل . حلل العديد من الباحثين الحوار في قصة تلال كالفيلة البيضاء ، والحوار بين هاتين الشخصيتين يكشف الكثير لكونهما بشرا ، يحصل القارئ على دلالات حول طبيعة الشخصية الأمريكية من خلال ردود الأمريكي الساخرة والبرمة .

يصرح بوش أن الأمريكي يجيبها بلغة مستفزة ، وأعتقد أن هذا يزيد من تطوير المنظور الأمريكي للموقف ، ويفسر ديناميكية العلاقة بينهما . لاحظ ويكس بعد تبادل الآراء ، أن جيغ تلاحظ أن حياتهما ترتكز حول النظر إلى الأشياء وتجريب مشروبات جديدة ، التي تشكل ضمانة من تفاهة والاستهتار في حياتهم . ثم عزز لانير الموضوعات المتعلقة بمشروباتهما من خلال اختيار الأفسنتين .

هذه القصة غنية بالحوار لدرجة أن معظم القرائن التي يتركها همنغوي للقارئ تكمن في الحوار ، ويذكر لانير أنه في قصة همنغوي يضطر الزوجان إلى التنفيس عن مشاعرهما بطريقة غير اقتحامية . وبعيدا عن تفسيرات لانير ، يفسر هذا استخدام التعليقات الرافضة والساخرة بين الاثنين مع تطور القصة ، في موضع محدد خلال حبكة القصة .

بعد تبادل حادٍ للآراء بين الشخصيتين الرئيستين ، يترك الأمريكيُّ جيغَ حتى يتمكن من أخذ الحقائب منها إلى الجهة الأخرى من محطة القطار حيث ينتظران . يسلط بوش الضوء على جوهر قيام الأمريكي بذلك ، فهذا التصرف يعبِّر عن

شخصيته . بعد أن يفعل الأمريكي ذلك ، يصفُ الركابَ الذين ينتظرون قطارهم بقوله "معقول تماما" من هذا التفكير اليسير الذي بدا غير ذي اهمية لدى الأمريكي ، يمكن لبوش أن يستنتج أنَّ الأمريكي يعتقد أن الفتاة التي جعلها حاملا تستطيع أن تنتظر على نحو غير معقول بسبب رغبتها في الاحتفاظ بطفلها الذي لم يولد بعد ، ويضيف بوش موضحا إنَّ المنظور اللأمريكي للعقلانية يتعلق بالمتعة مع تعظيم الذات ، لكنه ضد الولادة ، وهو بذلك يختلف عن تعريف جيغ للمعقول . ويمكن أن يعزى هذا التباين بين الشخصيتين الرئيسيتن إلى تجاربهما المختلفة كونهم بشراً في هذه الحياة .

ثمة رمز جوهري آخر في القصة ، وهو اختيار الشخصية للكحول ، وتحديدا اختيارهم للأفسنتين . يجادل لاينر بأن هناك أهمية لاختيارهم هذا الشراب ، لأن الشخصيتين يشربان وهما يناقشان مواضيع مهمة جداً . حتى إن لاينر ذكر أن "الأفسنتين يتردد ذكره أثناء القصة" ، ولهذا معنى خاصاً لأن أحد الآثار الجانبية للأفسنتين هو النسيان ، وهو ما يتمناه الأمريكي ، في إشارة إلى لحمل الذي يرغب الامريكي بعدم ذكره . يمكن مقابلة فكرة النسيان التي ذكرها لاينر بالأفكار المتعلقة بمبيعات الفيلة البيضاء التي افترضها ويكس . وللأفستتين تأثير آخر يكشف عن معنى أعمق للقارئ وهو طعمه ، يصف الأمريكي طعم الأفسنتين بأنه يشبه عرق السوس ، وهو طعام معروف بأنه مر المذاق . يقول " كل شيء طعمه كعرق السوس لا سيما الأشياء التي كنت تنتظرها طويلا كالأفسنتين" .

يمكن مقابلة مرارة الأفسنتين بالحوارات المتبادلة بين جيغ والأمريكي ، عبارة الأمريكي تتحدث عن عدد الأشخاص الذين يشبهون جيغ ، فمن وجهة نظر أمريكية فإن هذا الحمل غير مرغوب به ، وهو كطعم عرق السوس المر .

وعلى غرار مرارة الأفسنتين فأن مذاق لحم الفيل أيضا غير محبب لدى معظم الناس . وقد أثبت المستكشف "الفيست كادموس **Alvis Cadmos**" في القرن الخامس عشر ، أن طعم لحم الفيل غير مستساغ ، في تلك الحقبة وكان من النادر أن يتناول الناس لحم الفيل ، ويعدُّ كادموس أول من سجل مذاق لحم الفيل ، وتناول لحمه يشبه يشبه احتساء الأفسنتين . من خلال ما تقدم يتضح لنا أن هناك روابط بين العنوان والرموز في القصة وهذا يعزز البغيضة التي يشعر بها الأمريكي وجيغ تجاه ظروفهم . ويشير لاينر إلى أن المرارة أصبحت بديلا للحلاوة .

يسأل الأمريكي في نهاية القصة جيغَ فيما إذا كانت تشعر بتحسن فأجابت "أشعر بأنني بخير لا أعاني من أي خطب ، إنني بخير" وفيما يتعلق بمشكلة الزوجين الحالية يلاحظ بوش أن الأمريكي "يريد إجهاض الجنين وأن جيغ تريد الاحتفاظ به" وفي النهاية يتوقع بوش أن الأمريكي سيفوز .

يتنبأ ويكس أيضا بمستقبل حمل جيغ ، فهو يعتقد أن الأمريكي لن يسمح بذلك ، وسيحرم المرأة من تحقيق الأمومة . أما رانكين فهو أيضا يدعم فكرة أن الرجل سيحصل على مبتغاه قائلا "إن بطل قصة همنغوي ، وهو الذكر الأمريكي الذي لم يذكر اسمه ، يهيمن على شريكته ، وهي الأضعف نوعًا من ناحية أنوثتها وشبابها وغربتها" . ويخلص رانكين إلى نتيجة مفادها أن جيغ "تخضع لإرادته وتوافق على

إجهاض الجنين" . استنادا إلى اقتباس رانكين المتعلق بجنس جيغ وعرقيتها ، فمن الممكن أنَّه قد توصل إلى هذا الاستنتاج مستندا إلى دليل اجتماعي . فوفقا لعلم الاجتماع يكتسي الذكور المزيد من الموارد السياسيّة والاقتصادية مما يمنحهم قوة أكبر في صنع القرار ، مقابلة بنظرائهم من الإناث . ويرى أن هذه القاعدة المجتمعية بين النوعين تنطبق على جيغ والأمريكي . وثمة إمكانية أن تكون جيغ استثناءً لهذا التفاوت في السلطة ، وذلك بسبب تعليقاتها الساخرة والواثقة تجاه الرجل الذي يحاول إقناعها لكي تجهض جنينها . ولا أعتقد أن جيغ ستخضع لمحاولات الإمريكي للإجبارها على الإجهاض بل إنها لن تذعن لرغباته نظرًا لقوتها المنطقية والهادئة التي أظهرتها في حوارها طوال القصة . إنَّ عدم الرد على أي تعليق عدائي ، قد يكون أقوى شيء يمكن فعله ، وهذا بالضبط ما تفعله جيغ في هذا السيناريو ، عندما يشاهدها الأمريكي في نهاية القصة . يتبدَّى لي أنها قد اتخذت قرارها بالفعل وأنها راضية تماما عن قرارها وهو الاحتفاظ بالطفل . بل على العكس من ذلك أزعم أيضا أن العادة الخطيرة التي يتسم بها الأمريكي المتلخصة في كونه أنانيا ، وبدائيا في طبيعته ، ستكون السبب في سقوطه نهاية المطاف ، كما ستؤدي إلى أن تتقاطع طرق جيغ معه . تتجلى فكرة افتراق الطرق من خلال اختيار همنغوي إعداد القصة لتكون في محطة قطار ، حيث هناك مسارات مختلفة يمكن للمرء أن يسلكها . فرغبة جيغ القوية في الامومة والتي تتعرض لضغط متمثلا برغبات الأمريكي الأنانية الرامية لإجهاض طفلها . يخلق هذا الاختلاف في الآراء معركة ملحمية ، ويتراءى لي أن جيغ والطفل سينتصران بها .

ناقشت المجلات العلمية رمزية عنوان قصة "تلال كالفيلة البيضاء" إضافة الى المعنى العميق ضمن الحوار ، والتنبؤات لما سيحصل لطفل جيغ الذي لم يولد بعد وكذلك الرموز المبطنة التي ضمنها همنغوي . عمد همنغوي على نحو فعال إلى غرس الرموز وتطوير الحوار في هذه القصة الثرية بالحوار والمؤلفة من ثلاث صفحات . وأرى أن الخلاصة غير مدونة لهذه القصة على مختلف ، فقد ناقشت المجلات الأمريكية دعم فكرة الضغط على جيغ لكي تجهض جنينها ، ويظهر لي أن جيغ معتدة بنفسها أكثر من الإشادة بما قامت به عبر إعطائها الثقة لتكونَ ضد رغبات الأمريكي وتحتفظَ بالطفل .

استخدم همنغوي عموما قدرته ليترك أدلة واضحة للقراء لكي يصلوا إلى استنتاجات ضمنية واضحة على نحو مميز في قصة "التلال والفيلة البيضاء"

الأدب وقيمة العفوية - Ukessays

ترجمة : مصطفى حمزة

العفوية هي ميزة قد لا يأخذها المرء بعين الاعتبار في الحياة اليومية لأنها تقدم كشوفات يقوم بها أفراد محددون . لن ينظر العــــــــــديد من الناس عند تقديم هذه الفكرة إلى الرضا والمساواة عند مواجهة المواقف التي يختار فيها المرء مواصلة الرغبات نظرا لدوافعهم الداخلية المفاجئة ، فالأفراد الذين يظهرون عفويتهم في هذه الحالات الدائمة يكونون مثيرين للجدل بين المجتمع ، حيث إنَّ هؤلاء الاشخاص المحددين يجب أن يتحملوا المصاعب والتوقعات التي يمنحها المجتمع لهم . تظهر مؤلفة كتاب "أن تقرأ لوليتا في طهران" آزار نفيسي تجربتها مع المجتمع الذي يجبر الأفراد بالالتزام بسمعة مثالية لكي يشعر الآخرون بالراحة تجاههم ، وتركز مؤلفة قصة "القلعة العارية" سوزان فالودي على أهمية المجتمع الذي يحابي الرجل كما في تعامله مع النساء اللاتي تنخرطن في أكاديمية عسكرية خاصة بالذكور . هاتان المؤلفتان تتعمقان في الخاصيات الجامحة للعفوية والعواقب المنتظرة لأولئك الذين يتصرفون بناء على هذه الميزة الخاصة . سيدعم المجتمع تلك التوقعات التي من شأنها توجب على الأفراد فعل أمر ما بغض النظر عما يسعى إليه هؤلاء الأشخاص ، فالعفوية تقدم نتائجَ غير متوقعة تتعارض مع التطابق المنتظر والذي يجبر البعض على الاستسلام للإغراء ولكن على الرغم من وجود العديد من الظروف فإنه يمكن

تقديمها كقوة للأفراد الذين قُلِّل من شأنهم في المجتمع ، كالنساء .
إن العفوية تظهر العديد من المفاجآت للمجتمع والأفراد على حد سواء حيث إن الميزة – العفوية- تكشف عن نقاط القوة والقدرات التي يمتلكها الإنسان ولكن العديد من أفراد المجتمع سيقللون من إمكانيات الآخرين للحفاظ على القيم والتوقعات التي يتبناها المجتمع والتي ينبغي على الجميع تحملها والالتزام بها . العفوية تتيح للأفراد مثل النساء التمتع بالحرية ومتابعة الأنشطة والأعمال التي قد لا يتوقع المرء منهم أن يشاركوا فيها . في كتاب القلعة العارية لسوزان فالودي تستعرض تجارب النساء في مجتمع يتحيز للرجال خصوصا ، إذ تقدم المؤلفة تجربة إمرأة شابة سعت إلى رفع مستواها عن طريق الالتحاق بمدرسة عسكرية مخصصة للرجال وقالت : "إن التصميم الذي دفع شانون فوكنر على دخول فيلق كاديت القلعة لم يكن مدفوعا بالرغبة والريادة بقدر ما كان الأمر يعزى إلى الشعور بالذهول والسخط في آن واحد ، لأن هذا المسار في المقام الأول كان محصنا" (فالودي 88) . توضح فالودي الاستعداد الذي قد يعرب عنه الفرد والذي يتعارض إلى حد معين مع الحدود والمعايير التي يسور فيها المجتمع نفسه والتي تحد من إمكانيات المرأة في "القلعة" . يمكن أن يعدَّ الأفراد ضعفاء من تلقاء أنفسهم بسبب تصور المجتمع ، لكن عندما يتعلق الأمر بهذا الموضوع فإن المجتمع يكون غاضا للبصر عن موضوعة المساواة التي تتقدم بها المرأة بخطوة واسعة وعوضا عن ذلك يضطهد المجتمع المرأة لكي لا تكون عفوية لأنها تشوش على توقعاتهم . في كتاب "أن تقرأ لوليتا في طهران" لآزار نفيسي تتحدث عن امرأة تسعى لإقامة توازن بين قدراتها وامكانياتها بناء على

احتياجات وتوقعات المجتمع . تقول نفيسي : "لطالما كانت نسرين تتصرف بثقة شديدة لدرجة أنني نسيت أحيانا مدى ضعفها في ظل هذا التصرف الخشن . ولكن قلت لها بلطف إنني أحترم ثقتك بنفسك إضافة إلى أنك فتاة كبيرة وتعرفين ماذا تفعلين" (نفيسي 287) . تستعرض نفيسي مظهرين لتلميذتها داخل مجتمعها ، فالأول هو الضعف ، والثاني هو الأمل والقوة عندما تكون قادرة على التعبير عن ذاتها ، حيث يمكنها أن تكون عفوية لأنها لا تخشى الدخول في تحدٍّ ضد المعايير المهيمنة في المجتمع . الأفراد يدركون أنهم يجب أن يتوافقوا مع هذه المعايير وإلا سيواجهون العواقب ، ولكن في الوقت نفسه فإن هذا يمنحهم المجال ليظهروا العفوية والصفات المرغوبة المخفية التي هم مصممون على التعبير عنها وإظهارها . فعند النظر في المثالين السابقين سنجد أن استخدام هذه الأمثلة يظهر القدرة والسمات التي يمكن أن يمتلكها بعض الأفراد من خلال تجاربهم لأنها تمكنهم من النجاح والازدهار ببطء بين الآخرين من خلال إمكانياتهم .

يعبِّر المجتمع عن ضعفه حيال العفوية من خلال فرض الأفكار والاستدلال على أفعاله التي تثبت أنها تتجاوز الشك . يظهر الإخلاص للآراء التقليدية والمثالية المفترضة . إن المجتمع ينظر الى ما حوله بالطريقة التي كان عليها لعقود لا تحصى بدلاً مما يمكن استكشافه والتوسع فيه ، وتجدر الإشارة الى المنطق والتدابير اليائسة المُتخذة لعرقلة القرارات والإجراءات التقدمية التي تؤثر في المجتمع ومعتقداته الأساسية . "فالودي" مثال بارز لمحاولات المجتمع منع مثل هذه الإجراءات ، فعند معارضة التكامل بين النوعين ، تقول : "تُظهر الدراسات– و لا يمكنني الاستشهاد

بها ، لكنها تظهر أن الذكور يتعلمون أفضل حينما لا تكون ثمة اناث . أوضحت لي إحدى الطالبات " . فالودي (75) . استخدم هذا الاقتباس من الطالبة لكشف انحلال توقعات المجتمعات الذي يعزى إلى نفوره من اتخاذ القرارات الخطرة والمتهورة . علاوةً على ذلك ، تُظهر الدوافع غير المتوقعة التي يتصرف عليها هؤلاء الأفراد أن المجتمع في بعض الأحيان ليس مستعداً للتعامل مع مثل هذه المواقف التي لا يمكن كبتها . على الرغم من هذه الفكرة الشائعة فإن فهمهم للعفوية ينطوي على موضوع الاعتماد على الذات والعمل وفقاً لمصالحهم العليا . وتعترف "سوزان فالودي " كذلك بهؤلاء عندما قالت : "إنهم خائفون جدا تقريباً" ، وكما قالت "لقد ضاعوا كثيراً وهم بحاجة الى الاحتواء ، فإن الذوق الجيد لا يتطرق إلى موضوع آداب السلوك تجاه النساء اللواتي لا يحتجن إلى احترام وانقاذ" (فالودي85) . في هذا الاقتباس تُعبّر المؤلفة عن المجتمع الذي لا يعترف بفكرة المرأة التي تتعلم أن تكون مستقلة ولا تعتمد على مساعدة الآخرين . يمكن عدُّ المجتمع ضعيفاً بسبب عدم اليقين فيما يتعلق بعفوية المرأة التي تسعى وراء ما هو أفضل لها دون التفكير في التوقعات التي يمنحها إياها المجتمع . نظراً لأن المجتمع لا يقر إلا بما هو أفضل لهم ، فإنهم لا يدركون الصفات الكامنة داخل هذه المجموعات ، والتي تثبت أن العفوية قوة خفية بين الأفراد . عند التفكير في ذلك ، يفرض الرجال في مدينة طهران احتمالات وجوب التزام النساء بسياسات مثل التصرف وارتداء الملابس بطريقة معينة لتجنب العقاب . تُظهر" نفيسي" جهل المجتمع الذي تعيش فيه النساء عندما تقول : "أريد أن أكتب عن لوليتا ،لكن في الوقت الحالي لا توجد

طريقة يمكنني من خلالها الكتابة عن تلك الرواية دون الكتابة عن طهران أيضا .
هذه إذاً قصة لوليتا من طهران ، كيف أعطت لوليتا لونا مختلفا لطهران ، وكيف ساعدت طهران في إعادة تعريف رواية "نابوكوف" وحولتها إلى لوليتا الخاصة بنا" (نفيسي279) . تقدم المؤلفة للقارئ فكرة أن المجموعة التي عانت من استبداد طهران الذي يحرم أي سلوك عفوي للنساء لأنهم يتوقعون منهنّ أن يكنّ متحفظات . استخدمت الرواية الخيالية "لوليتا" للتأكيد على الاختلاف الذي يمكن أن تحققه العفوية أثناء الأنشطة اليومية . غالباً ما يُثبَّط الافراد عندما يعبِّرون عن عفويتهم ، بسبب تأسيس المجتمع مفهوميَّ الصواب والخطأ . يحدد هذان المثالان احتمال أن يحظر المجتمع مثل هذه السمات التي يعبر عنها الأفراد والتي تمكن بعضاً من الوقوف ضدها .

ختاما ، إن موضوع العفوية ليس ما يصمم المجتمع عليه على أنه الضعف بل هو تمثيل للقوة والعزيمة بين الأفراد الثائرين على معايير المجتمع المفروضة ، فالنساء اللائي يُقلل من شأنهن ينظر اليهن كأفراد عاجزين وضعفاء ، ويجب عليهن الاتكاء على الآخرين لإنجاز أي شيء . ومع ذلك فهنالك النساء اللواتي أظهرن عفويتهن لتحدي الظروف الآنية التي وضعها المجتمع لهن . وبهذا يثبت المجتمع عدم كفاءته عند الاصطدام بهذه الأعمال المفاجئة بسبب المحاولات التي من خلالها يرجو البعض تقويض قيمهم وفرض ما هو مناسب لهم ولاخلاقياتهم . يتعلم الأفراد المصممون أشياء كثيرة ويتخذون قرارات متهورة دون الدخول في العقبات والمصاعب . ولهذا

الأمر ، فإن العفوية هي بمثابة دلالة على القوة بين الأفراد وسوف تستمر في إحداث تأثير في مجتمع إن كان بدعم أو بدونه

هل كتاب الأمير الصغير قصة للأطفال - Ukessays

ترجمة : زينب محمد

هل كتاب الأمير الصغير قصة للأطفال ، أو يوجد به ما هو أكثر من ذلك؟ أُلِّفَ كتاب الأمير الصغير الكاتب الأرستقراطي الفرنسي أنطوان دو سانت-أكزوبيري الذي كان طياراً . تتحدث القصة عن أمير صغير يزور عدة كواكب في الفضاء من بينها كوكب الأرض ، ويسلِّطُ هذا الكتاب أيضًا الضوء على عدة مواضيع أخرى كالوحدة ، الصداقة ، الحب والفقد . ورُغم أن أسلوب الكتاب يبدو كما لو أنه موجه للأطفال ، فإن الأمير الصغير يحوي تأملات ثاقبة عن الحياة مما يجعل القراء يظنون أن الكتاب موجه للقارئ البالغ أيضًا . مع ذلك فإنه حين تلمح الكتاب لأول مرة قد يبدو الأمير الصغير كتابَ أطفال سهل المحتوى يتحدث عن معاني الصداقة ، مما يُظهر أن هذا الكتاب من الممكن تأويله على عدة مستويات مختلفة .

لم يحدثنا الراوي خلال الكتاب عن نفسه ولم نعرف أيَّ شيء عنه عدا كونه رجلا بالغا وطيارا . يُبدعُ أنطوان دو سانت-أكزوبيري عمداً شخصيةً غامضةً للقاص لسببين ، أولهما أن دور القاص الأساسي هو أن يصف رحلة الأمير الصغير للقارئ دون معرفة من هو الراوي في القصة . ثانيًا ، إنه من المفترض للراوي أن يمثل جميع البالغين كما يفترض بالأمير الصغير أن يمثل الأطفال عموما . لذلك من خلال عدم

خلق شخصية معينة ومليئة بالحياة ، يمكن للراوي أن يكون ذا صلة وعلاقة بكل من البالغين ولدى القارئ الحرية الإبداعية لتخيل الراوي كما يشاء .

خلال الكتاب توجد شخصيات تستكشف عدة مواضيع مختلفة . لاحظ سانت-أكزوبيري ذات مرة أن البالغين قد يكونوا أنانيين وينسون التفاصيل الصغيرة التي جعلتهم سعداء حين كانوا في سنٍّ أصغر . "كان جميع البالغين أطفالاً في يوم ما . . لكن فقط قلة منهم من يتذكرون ذلك" . فكرة أن الأمير الصغير يملك شخصية واضحة ذات إنسانية ساذجة تُظهر أنه لا يرتدي النظارات المجازية التي تشوه نظرة معظم البالغين للعالم .

يناقش هذا المقال كون الكتاب أكثر من مجرد قصة للأطفال وعلى البالغين ومن بإمكانهم تفسير رؤية الكتاب وتصويره أن يقرأوه .

يكشف الكتاب عموما عن رغبات البالغين ويحتفل بالبراءة والطبيعة الفضولية للأطفال . يستخدم سانت-أكزوبيري رموزا وصورا تُشير إلى أفكار أو مشاعر تُساعد على تيسير دروس الحياة . يسأل الأمير الصغير الفضولي خلال الكتاب البالغينَ مجموعةَ من الأسئلة ، ويعلق على المجتمع الحديث الذي ينشغل فيه الناس بفعل ما يراه هو عديم الفائدة ويتجاهل ما هو مهم من وجهة نظره كالإبداع والصداقة .

في بداية الكتاب ، توجد هنالك رسمة توضيحية تمثل محاولة الطيار الصغير رسمَ ثعبان يبتلع فيلاً . يوضح أنه بعد ذلك عرضَ الصورة على بعض الأشخاص

البالغين وسأل إن كانت تُخيفهم لكن ظهر أنه اختلط عليهم الأمر واعتقدوا أنها رسمة لقبعة . ثم قاموا بمحاولة التأثير فيه وفي مستقبله ونصحوه بأن يترك الرسم والفن ، ويهتم أكثر بمواضيع فكرية وعملية . يُظهر سانت أكزوبيري أن البالغين يرون الأشياء من وجهة نظر مختلفة مقابلةً بالأطفال . ويقترح أيضًا ألا تدع الآخرينَ يُملوا عليك مواهبك ، لأنه كان من الممكن لراوي الأمير الصغير أن يمتلك حياة مختلفة جدًا إن لم يُضغط عليه ليترك شغفه واهتمامه خلفه في طفولته .

يزور الأمير الصغير عدة كواكب تقطنها شخصيات مختلفة حيث يلتقي بالطيار ، ممن يشكل معه علاقة وطيدة لأن الأمير الصغير يُذكّر الطيار بطفولته . هذه القصة هي قصة صداقة تبني جسورًا وتربط بين الأجيال والخلفيات الثقافية .

تسمح البراءة وحسن النية للأمير الصغير بالاندماج مع مختلف الأشخاص ، وتجعل طاقته اليافعة الناسَ الذين يقابلهم يرغبون في قضاء الوقت معه . وتمثل جميع الشخصيات التي يقابلها الأمير الصغير خلال الرواية شيئًا في العالم الواقعي وهذا يدعم الحجة القائلة إنَّ هذا الكتاب مكتوبٌ للبالغين أيضًا .

كان من بين الأشخاص الذين قابلهم الأمير الصغير هو الملك الذي يتصف بالأنانية والنرجسية ، مع ذلك فإن شعوره بالفوقية على الآخرين تجلب له الوحدة حين يغادره الأشخاص . ويمثل الملك الناس الذي يظنون أنهم الأفضل في كل شيء وأنهم لا يتلقون سوى عدم الاحترام بدلاً من الاحترام الذي يستحقونه . يقوم الكاتب بعرض نماذج مختلفة من الناس في المجتمع الحديث ويقابل الأمير الصغير

على نحو متصاعد كل هذه النماذج بنظرته البريئة . ومع نظرته الساذجة والحيوية ، كان يظن أن حقيقة كل شخص تبدو كما هي عليه في الظاهر .

أما الشخص الآخر الذي قابله الأمير الصغير هو المهرج ويشارك المهرج الملك في كونه يحب نفسه ويرغب في أن يحبه الناس ، ويركز بشدة على ذاته بدلاً من رؤية جمال العالم والناس من حوله ، ولا يمكنه التعرف على أخطائه بسبب عدم قدرته على تأمل نفسه والتفكير في وجوده . يعيش في حياة بلا معنى ويؤمن بصدق أنه الأجمل في العالم حتى مع أنه لم يفعل شيئًا لبناء سمعته . ثم يُظهر الكاتب أن المهرج شخصٌ لا يمكننا الحكم عليه بناءً على مظهره أو بالطريقة التي يتحدث بها ولكن بأفعاله . وهذا ما يحثنا على الحكم على الآخرين بحسب أفعالهم بدلاً من مظهرهم وهذا ما يقوم به الأطفال غالبًا .

يقابل الأمير الصغير أثناء رحلته رجلَ الأعمال ، وهو شخص مشغول جداً يقضي معظم وقته في عدِّ النجوم التي يظنها تنتمي إليه . ويسجِّل رجلُ الأعمال عددَ النجوم على قطعة من الورق ويضعها في البنك . نتعلم هنا أن رجل الأعمال هو رمز لطمع الإنسان لأنه يرغب في امتلاك جميع النجوم ويفكر دومًا في جمعها . هو ليس مجرد صديق سيئ بسبب تجاهله للأمير الصغير ولكنه لا يسانده أيضًا في رحلته للبحث عن الحقيقة . ويبقى رجل الأعمال يصّر على امتلاكه للنجوم لأنه قام بعدّهم حتى لو لم تكن تلك هي الحقيقة . وهو هنا يلاحق مجرد كذبة وبسبب كونه جشعًا لم يركز على السعي وراء الحقيقة والجمال الحقيقي ولكن تركيزه كان منصبًا على الأشياء المادية بدلاً من ذلك .

أما أكثر الشخصيات جاذبية وأهمية للأمير الصغير هي الزهرة . تشكل الزهرة جزءاً جوهريا من الرواية ، وبسبب طبيعتها الدرامية والمستقلة فإنها توحي للأمير الصغير أن يترك كوكبه ويبدأ أسفاره . مع ذلك فإنَّ ذكريات الأمير الصغير عن الزهرة هي ما تلهمه للعودة . ورغم أن الزهرة تكون في معظم الأوقات متكبرة ومتغطرسة فإن الأمير الصغير يحبها بعمق بسبب الأوقات التي قضاها في سقايتها والقلق عليها .

تُقارن الزهرة بكونسوليو زوجة سانت أكزوبيري لكن يمكن قراءة الوردة أيضًا أنها رمزٌ للحب العالمي . يقول أنطون سانت أكزوبيري **"C'est le temps que tu a perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante."** بما معناه أن الوقت الذي تضيعه من أجل زهرتك هو ما يجعلها شديدة الأهمية .

وهذا يظهر ما أكثر حب الأمير الصغير للزهرة . يقول الكاتب أيضًا إن قضاء الوقت في مكان بعيد عن المحبوب يجعل الشخص أكثر تقديرا لحبه . من الممكن مقابلة الزهرة بالأمهات اللواتي يُزعجن أطفالهن ويتذمرنَّ منهم لكنهن يقمنَّ بذلك بحُسن نية . كما تفعل الزهرة للأمير الصغير وفقط حين نفقد أمهاتنا ندرك مدى أهميتهن .

تُمثل في القصة أشجارُ الباوباب أو التبلدي قوات الشر المتفاقمة في العالم . يزيل الأمير الصغير كل صباح بذور أشجار التبلدي الضخمة من نبتته الصغيرة . **"Il faut s'astreindre régulièrement à arracher les baobabs dès qu'on les distingue d'avec les**

rosiers auxquels ils ressemblent beaucoup

quand ils sont très jeunes ". (صفحة 23 ، الأمير الصغير) ،

هذا ما يُشدد على خطورة هذه الأشجار . كما أنه من الضروري التحكم بهم حين لا يزالون صغاراً قبل أن ينموا مسببين الفوضى والدمار . وهذا ما يفعله الأمير الصغير بدافع الخوف من نموهم ليصلوا إلى حجم كبير جداً . فقد تمتد جذورها الضخمة لتدمير كل ما يعرفه ويحبه .

قد تحمل أشجار التبلدي معنى أشد ظُلمة كأن ترمز إلى صعود النازية في أوروبا . قاتل في الحرب العالمية الثانية أنطوان دو سانت-أكزوبيري ضد القوات النازية ودول المحور وكتب بعدها رواية الأمير الصغير .

ختامًا ، يمكن عدِّ كتاب الأمير الصغير أكثرَ من مجرد قصة ممتعة للأطفال . يتراءى لكاتب المقال أن استخدام الرموز والاستعارة في الكتاب كُتبت لتُفسَّر وتُقيَّم من البالغين ، مثل الأعمال الكلاسيكية الخيالية : سيد الخواتم وسجلات نارنيا التي تستشهد بمواقف السياسة المعاصرة التي قد لا يعيها القراء اليافعين . في المقابل يستمتع الصغار بالشخصيات الخيالية والرسومات ومسار القصة الحي دون الحاجة إلى التعمق في التأويل .

الإيمان في رواية "حياة باي" لمؤلفها يان مارتل - Ukessays

ترجمة : شوق العنزي

يُعرف الإيمان على أنه الاعتقاد أو الثقة في شيء أو شخص أو مفهوم . في الدين ، يتمحور إيمان المرء حول الثقة والالتزام في نظام معين من المعتقدات الدينية . في رواية ايفان مارتيل ، حياة باي ، نرى بطل الرواية محتاراً بشأن اختيار ديانة ليعتنقها ، لكنه يؤمن على نحوٍ مذهل بمجموعة راقية وذات دلالة من المعتقدات الشخصية ، والتي كانت مفتاحًا لنجاته . قدّم إيمان باي في ثلاث ديانات ، المسيحية والهندوسية والإسلام ، لصاحبه مساعدةً جوهرية في رحلة البقاء . كما شكّل إيمان باي بالمسيحية مصدر إيمان قوي وفعّال خلال الرحلة . ينصب تركيز الديانة المسيحية على معتقدات تتعلق بميلاد يسوع المسيح وحياته وموته وقيامته ، ("النصرانية") . كما قاده إيمانه بالمسيحية نحو خلق روتين صلاة ، فقد كان يصلي آناء الليل وأطراف النهار . يقول باي : "أبقيت نفسي مشغولاً ، كان هذا سبب نجاتي" . "الشروق : استيقظ ، صلاة" . "منتصف النهار : صلاة ، غداء" . "الغروب : . . . صلاة" . "الليل . . نوم متقطع ، صلاة" . (حياة باي ص210) . في ضوء هذه الشهادة ، نستجلي استخدام باي إيمانه على أنه آلية تكيف أثناء الصعوبات التي مرَّ بها في محنته . حتى إنه يقول عن نفسه "كان هذا سبب بقائي حيًا" ، وذلك لأنه علِم في قرارة نفسه أنه لا يجدر به اتباع روتينه الديني المعتاد ، بل فعل ما هو أكثر ، مما

حافظ على صحته العقلية ، وحال دونه والجنون . كان بطل الرواية يواجه فراغًا رهيبًا ، وهذا من شأنه أن يقود المرء إلى الجنون مع غياب أي عمل ليفعله . طالما كان لدى من يؤمن بديانة ما منظورٌ إيجابيٌ متفائلٌ نحو الحياة ، وذلك لإيمانهم بما هو أكثر من الواقع . ثمة شيء صالح ومقدس في هذا العالم . الأمر الذي ينطبق على بطل الرواية باي ، كانت لديه عقلية منفتحة ساعدته على التنقل بين ثلاث ديانات ، على الرغم من عدم تقيده بتعاليم ديانة محددة الأمر الذي كان سببًا لنجاته . ساعدت النصرانية باي على تجاهل الواقع والنظر إلى ما وراءه ، كان يتعامل مع الكارثة كما يتعامل مع بقية كوارث العالم ، يتطلع إلى ما وراءها ويصلي من أجل أن يمنحه الرب سببًا ومعنًى للبقاء حيًا . كما أدخلت له طقوسه الدينية الطمأنينة على نفسه ، ومدّته بإرادة الاستمرار . يقول بطل الرواية : "أدخلت طقوسي الدينية الراحة على نفسي ، إنه أمرٌ مؤكد . لكنه كان شاقًا ، أوه ، ما كان أشقاه . الإيمان بالرب انفتاح واستغناء وثقة عمياء . محبة غير مشروطة – لكن يصعب جداً في بعض الأحايين أن تحب" (الرواية ، ص 231) . يقرُّ باي بتضعضع إيمانه عندما بدا له أن الرب لم يكن يصغي إلى نداءاته . لكنه ظل مواظبًا على الصلاة كما ظل مخلصًا وممارسًا لطقوسه الدينية طوال 227 يومًا بأكملها . كان إيمان باي السبب الأساسي في الحفاظ على عقله من الجنون وفي نجاته كذلك . أمّا إيمانه بالهندوسية فهي مثال آخر قوي أسهم في صموده أثناء محنته . الهندوسية ديانة قديمة في الهند تجمع خليطا متنوعا وغنيا من الطقوس التي تشترك في موضوعات مشتركة ، لكنها لا تفرض مجموعة واحدة من المعتقدات أو الممارسات على الفرد .

("الهندوسية") . ساعد إيمان باي المتين بالهندوسية على تجاوزه لمحنته . تأتي الرواية على ذكر لحظة يستيقظ فيها البطل في منتصف الليل ليجد نفسه ضحية مشاعر هوان وضآلة تستبد به نظراً لحالته . كانت تلك المشاعر تطفو بشكل خوف واكتئاب ، لكنها تأخذ بالتلاشي عندما يستذكر قصة شخصية هندوسية تدعى ماركانديا كان قد تعرَّف عليها بسبب إيمانه بالهندوسية . يقول باي : "شعرت وكأنني الحكيم ماركانديا ، الذي سقط من فم فشينو عندما كان نائماً ، تفحّصَ الكون بأكمله ، رأى جميع خبايا الوجود . لكن قبل أن يقضي الحكيم نحبه من الذعر استيقظ فيشنو وأعاده إلى فمّه" (الرواية ، ص 177) . أعطى إنقاذ فيشنو للحكيم باي دافعاً نحو الاستمرار ، كان يُبعث مجدداً كل صباح ويواصل القتال من أجل حياته . غالباً ما سلبت منه الليالي شعوره بالأمل ، لكن شروق الشمس أعاده إلية أعاد رغبته في القتال والنجاة . كان من الواضح أن باي استمد قوّته من خليط صلواته وممارساته الدينية . إذ كان إيمانه القوي بالهندوسية يدفعه إلى استخراج الأفضل في كل موقف والنظر إلى الأمور بمنظورٍ مختلف . عندما يتذكر قصة الحكيم كان التفاؤل يسري في عروقه حتى نهايتها تحديداً ، الأمر الذي دفعه نحو مواصلة طقوسه وأعماله اليومية . لقد أدرك أن وضعه لم يكن مثيراً للإعجاب كما هو وضع الحكيم في القصة ، لكنه أدرك أيضاً ضرورة الحفاظ على النظرة الإيجابية لوضعه وأداء طقوسه كما ينبغي وذلك لينجز مهام يومه ، الأمر الذي سيبقي عقله نشطاً ، وأمله حياً . في الختام ، كان الدين الإسلامي آخر أسلحة باي في محنته ، إذ شكّل الإسلام مصدراً لقوته ونجاته من الكارثة . يرتكز الدين

الإسلامي على الوحي الذي تلقاه النبي محمد والخضوع لإرادة الله . كما يركز على نحو كبير على الحيوانات وأن جميع المخلوقات مخلوقات الله ويجب معاملتها بلطف ورحمة . ("دين الاسلام") . عندما رأى باي أن جميع حلوله للبقاء جنبًا إلى جنب مع النمر ريتشارد باركر تتعارض مع معتقداته تفكّر في جوهر إيمانه ووجد أن عليه ترويض النمر والاعتناء به . بدأ باي يؤمن في خطّته واستنتج أنها الخطة المثالية . يقول باي :"كان علي ترويضه . في تلك اللحظة أدركت هذه الضرورة . لم يكن السؤال أنا أو النمر ، بل كان أنا والنمر . كنّا ، بالمعنى الحرفي والمجازي ، على ذات القارب . إما نعيش – وإما نموت معًا "(الرواية ، ص 181) . أدرك باي أن عليه التعايش مع النمر بكل لطفٍ واحترام إذ يفرض عليه الإسلام ذلك . يظهر هذا الاقتباس إيمان باي الإسلامي العطوف نحو ريتشارد باركر ، النمر ، إذ يدرك أن ليس عليه إبقائه حيًا فقط بل والسيطرة عليه أيضًا . فهو عالق معه طوال الرحلة التي يتحتم عليه خلالها وضع ثقته في دينه وفي النمر كذلك لكي يتمكن من النجاة . يعتقد باي أن النمر أخاه وذلك بناءً على معتقداته الإسلامية التي ظل يتذكرها رغم كراهيته للنمر وحقده عليه . وبالاعتماد على تعاليم الإسلام التي تحثّه على معاملة الحيوانات بكل لطف ومراعاة آمن بأن الحيوان سينجو في آخر المطاف على القارب . وسرعان ما أدرك مع مرور الوقت أنه ما كان لينجو لولا ترويضه للنمر ومرافقته . يقول بطل الرواية : "شجعني وجود النمر على الاستمرار في العيش . كرهته لذلك ، بيد أنني شعرت بالامتنان نحوه في الوقت ذاته ، كنت ممتنا . أنا ممتن . إنها الحقيقة المجردة : فمن دون ريتشارد باركر ، ما كنت على قيد الحياة اليوم لأروي

بقصتي" . (الرواية ، ص 186) . ويستمر هذا ليثبت أن ترويض النمر لم يكن جانبًا مهمًا من الرواية فقط ، بل يوضح تمام الوضوح كيف أن لولا وجود النمر ما كان ليبقى باي على قيد الحياة . كما أن ثمة مصدر آخر هام لعقيدته الإسلامية يتمثل في الوقت الطويل الذي استغرقه باي لإعادة صياغة قواعده الطقوسية وذلك عندما قال : "في مثل هذه اللحظات حاولت الارتقاء بنفسي . كنت لألمس طاقيتي التي صنعتها من بقايا قميصي وأقول بصوت عال "هذه قبعة الله!" . . . كان اليأس سوادًا حالكًا لا يسمح بدخول الضوء أو خروجه ، كان جحيمًا يتعذر وصفه كما أظن . لكنه يمضي على الدوام" (الرواية ، ص 209) . تعود هذه القبعة إلى القبعة الإسلامية التي اعتاد على ارتدائها كل يوم . في هذه الحالة ، عندما استخدم قمصانه بدلاً من العمامة العادية ، وهو بهذا أعاد أساليب حياته إلى وضعها الطبيعي . وهو يخلق جواً يشبه كثيرا ما اعتاد عليه ، فإنه يخفف من حقيقة وضعه ويجلب الضوء إلى كل ما هو مظلم . يظهر التزام باي بهذا الدين والأديان الثلاثة المختلفة كليا أن الحب والإيمان يزدهران في داخله ، كما يظهر أيضًا أنها المصدر نفسه الذي يستمد منه القوة والرغبة في النجاة من محنته . يظهر باي خلال الرواية محتارًا حول أي ديانة ليتّبعها إلا أن إيمانه بمزيج من المعتقدات الهادفة والراقية كان السبب الرئيس لبقائه حيًا . كما أن تحليل إيمان باي لدياناته الثلاث ، المسيحية والهندوسية والإسلام ، يساعد على نحوٍ عام في فهم القوى الدافعة التي سمحت له في النجاة من كارثة غيّرت حياته إلى الأبد . أما المسألة الأكثر تشويقًا في إيمانه والتي تُفهم عبر الرواية هي عندما يسرد باي نسخة بديلة من قصته باستبدال جميع

الحيوانات ببشر . ونظراً لكلتا النسختين ، فإن هذا يجبر القراء على التفكير بأي نسخة يفضلون ، تلك التي تتضمن الحيوانات ويرّوض بها النمر طوال 277 يومًا أو تلك التي تتضمن أشخاصا حقيقيين غير زائفين . وبطبيعة الحال ، الآراء مختلفة ، ولكن السؤال موجه إلى أن يكون بمنزلة الانعكاس اللاهوتي . هل يفضل المرء أن يؤمن بالاستدلال المنطقي والأشياء التي يراها مجسدةً أمامه؟ أو يفضل الإيمان بالمعتقدات والمعجزات؟

الجدل هو أنه إذا كان المرء يفضل القصة مع الحيوانات ، ويختار أن يؤمن بالمستحيل ، وأن يكون لديه إيمان لا يتزعزع ، كما يؤمن بعالم حيث السحر والأشياء التي لا تصدق ، عالم حيث الناس يساعدهم "الرب" على أي نحوٍ يقبله المرء . وهذا من شأنه أن يتلاءم و الغرض الرئيس من القصة توجيه القارئ نحو الإيمان بالرب . ولكن على أي حال ، وبصرف النظر عن تكرار سرد المرء لقصة الرب (من خلال المسيحية أو الهندوسية أو الإسلام) ، إلا أنه يبقى كما هو ، يغيّر الرب القصة تمامًا لتتناسب والشخص أو الثقافة .

فقدان الهوية الأنثوية في حكاية الجارية - Ukessays

ترجمة : شوق العنزي

تصارع النسوة منذ الأزل وحتى يومنا هذا من أجل حماية فردانيتهن في مجتمع تحكمه السلطة الذكورية . إذ ينافسن الرجال في التعبير عن رؤاهن ، والمطالبة بالمساواة الحقوقية . يشترك الإعلام والمجتمع في التغاضي عن القضايا التي تتعلق بالمرأة وحقوقها على نحوٍ مقصود ، لذا فهي تُهمل أو يستخف بها . في رواية مارجريت أتوود (حكاية الجارية) تكافح الشخصيات النسائية في سبيل نيل السلطة والوصول إليها . ينجم اختلال التوازن هذا من هيمنة الرجل المطلقة ، وانعدام الحرية ، وتدمير الفردانية ، كما تواجه الشخصيات النسائية مشقة اكتساب إحساسها الحقيقي بالذات . إذ يكافحن سطوة الرجل في عالم جلعاد ، وذلك بغية إيجاد هويتهن الضائعة . مع ظهور جلعاد ، تفقد النساء سيطرتهن بالكامل ، ونتيجةً لهذا تُعزَز سطوة الرجل و تزداد رسوخًا . يستغل الرجال هذه المزية عبر بناء مجتمع يدمر المرأة ويضعف مكانتها . يجبرن النساء في عالم جلعاد على ترك وظائفهن ، وتحويل كل أموالهن إلى ذكور المنزل . يدخل النظام الأبوي حيز التنفيذ عندما تُسحب الامتيازات من أوفريد : **"طُردت من العمل"** (الرواية ص 205) . ليس هناك تفسير واضح لذلك . تحاول مويرا شرح الأسباب لأوفريد : **"كل حساب أنثوي " M " يستبدلونه بحساب ذكوري " F " ."** (الرواية ص 206) . تدخل

أوفريد في حالة صدمة وذهول بعد تبيان ما يجري . يسلب منها احساسها بالقوة عندما قيل لها : [النساء] لا يتملَّكن بعد الآن" (الرواية ص 206) . فقدت أوفريد وظيفتها ومالها وسلطتها التي كانت ذات يوم حقًا لها . لم يبق لها شيء ، لم تعد امرأة مستقلة . كما يُمنح زوجها لوك سيطرة كاملة على كل مواردها المالية . وهذا يدل على هيمنة الرجل في هذا المجتمع الجديد والأدوار الجنسانية المطبقة في جميع أنحاء البلد . وبدلاً من الكفاح من أجل حقوق المرأة ، يأتي لوك بسهولة ليتقبل واقعه الجديد إذ إنه غير ملزم بمحاربته . يُنظر إلى رجال هذا المجتمع الجديد على أنهم أكثر قوة ودراية . مع ازدياد سيطرة الرجال وهيمنتهم ، تحِطُّ جمهورية جلعاد من قيمة النساء ، الأمر الذي يمنعهن من العثور على شعورهن الحقيقي بالذات . وعلاوة على ذلك ، فإن الافتقار إلى الحرية الذي تواجه المرأة في الرواية يتحدى قدرتها في اكتساب شعورها الحقيقي بالذات لأنه يرعى حرية المرأة سوى في وظيفتها المخترعة حديثًا . ثمة منظور مختلف عن الحرية في جمهورية جلعاد حيث الخادمات يستخدمن لغرض التكاثر فقط . يجري قبل إرسالهن إلى العمل لدى الأسر إدخالهن إلى مدارس حيث ترشدهم المعلمات ، ويدربونهن على النجاح في آداء أدوارهن كما هو مطلوب . (هل احتفظ بها أو أزيلها . خلال أحد دروس الخادمة ، تقول العمة ليديا : إنَّ "[هناك] أنواع مختلفة للحرية . . . الحرية كي . . والتحرر من . ." (الرواية ص 28) . فالنساء عرضة لنوعين من الحرية في عالم جلعاد . في هذا المجتمع ، لا تعنف المرأة ، ولا توجه لها الإهانات الجنسية ، ولا تخضع كذلك لمعايير جسدية سامة ، ولكن لكونها امرأة ، لا تتمتع أيضًا بحرية العمل أو الحب أو

فعل ما يحلو لها . ومع هذا الافتقار المفاجئ للحرية ، تكافح المرأة أكثر من غيرها لاستعادة هويتها . إذ لم تعد قادرة على اللباس أو الكلام أو حتى التصرف كما تشاء . فعلى سبيل المثال يُسلب من سيرينا جوي ،الشخصية الناجحة والمجتهدة في عملها ، كُلٌّ على نحو مفاجئ . كانت في يوم من الأيام امرأة عاملة حرة تسعى وراء حلمها في الغناء ، إلا أن الرجل سلب منها كل شيء . تشعر أنها منفصلة عن ماضيها ، كما تفقد نفسها وحريتها في التعبير عن هويتها . تكافح جميع نساء جلعاد للحصول على إحساسهن الحقيقي بالذات بسبب الافتقار إلى الحرية . بالإضافة إلى ذلك يؤدي تدمير شخصية المرأة إلى خلق معاناة الحصول على إحساس حقيقي بالذات . إذ يحاول جلعاد إزالة الفردية عبر توحيد الملابس والأسماء والوضع الاقتصادي العام . تُمنح النساء ملابس محددة اعتماداً على أدوارهن في المجتمع ، الأمر الذي يقلل من قدرتهن على التعبير . كما تمنع الأسامي الشخصية من تصنيف النساء والتحكم بهن أيضًا . تقول أوفريد السجينة بوصفها خادمة : "غير مسموح لي بذكر اسمي ، لدي اسم حقيقي لكنهم منعوني والجميع من استخدامه" (الرواية ص 95) . حظر اسمها أشعرها وكأنها تتلاشى تفقد نفسها . كانت نُقْلاً من أسرة إلى أخرى ، وتُمنح أسماء جديدة تتوافق وقائدها الجديد . وباستمرار نقلهم وإعطائهم أسماء مختلفة ، تُخلَّفَ الخادمات مع شعورهن بالضياع وعدم اليقين من الهوية . قد يُعرض اسم السارد الآن ، لكن بُعيد ذلك بقليل ستكون هناك أوفريد أخرى . فلا هوية حقيقة لأوفريد . فهي تُعرّف من خلال قدرتها على الإنجاب فقط ، وليس من خلال شخصيتها أو رجاحة عقلها . قيمة المرأة

في الرواية مرتبطة بجسدها وعضو التكاثر فقط ، وإلا فلن تمثل أهمية للمجتمع . تجبر المرأة على ترك هويتها السابقة في سبيل التكيف مع النظام الجديد هذا . النسوة في عالم جلعاد ليست سوى غرض أو رهينة . في نهاية المطاف ، تناضل الشخصيات الأنثوية في رواية مارغريت أتوود للحصول على الشعور بالنفس بمجرد أن توضع جمهورية جلعاد في حيز التنفيذ . مع تفهم هيمنة الرجال وانعدام الحرية وتدمير الفردية التي تواجهها النساء ، يفقدن إحساسهن بذواتهن . الهوية هي ما تُشكل الفردانية . يمكن للمرء مع الأصدقاء والعائلة والمكياج والأسماء والملابس والحرية أن يبني إحساساً بالذات والتفرد . ولكن بمجرد أن يُتخلص من جميع هذه الكماليات ، فإنه يجعل من الصعب على الفرد تحقيق إحساس بالهوية ، مما يتسبب في فقدانهم لأنفسهم وأهدافهم في الحياة .

تصوير ألبير كامو وكورت فونيجت للفلسفة الوجودية - Ukessays

ترجمة : زينب محمد

مقدمة

يهدف هذا المقال إلى المقابلة وتمييز أوجه التشابه والاختلاف في تصوير الأزمـــــــــــة الوجودية بين روايتي الغريب لألبير كامو والمسلخ رقم 5 لكورت فونيجت ، عن طريق تحليل هذا السؤال : كيف يتشابه ويختلف تصوير الأزمة الوجودية لدى البير كامو وكورت فونيجت في روايتيهما . ثم يشمل مجال البحث في هذا المقال العملين المذكورين في الأدب الممتد للفلسفة الوجودية . ويستكشف هذا المقال أبطال الوجودية في كل رواية ويساعد القرّاء على الفهم التحليلي والنقدي لحقيقة المجتمع البشعة .

خلفية

في اليونان القديمة ، كان أعظم رجلين في الفلسفة الغربية ، أفلاطون وأرسطو يؤمنان بفكرة أن كل شيء ، بما في ذلك الإنسان ، له جوهر ، كل الأشياء تمتلك مجموعة محددة من الخصائص الأساسية الضرورية لهوياتهم ووظائفهم ، بما معناه أنه إذا

غابت هذه السمات ، سيكون الشيء مختلفًا عما كان عليه . بما أن جوهرنا موجود قبل وجودنا في نظر أفلاطون وأرسطو ، فإن الجوهر يعطي البشر غاية لأننا مولودون بطبيعتنا لنكون شيئًا معينًا . وحدَّ الناسُ معاييرَ هذه النظرة للكون حتى تحدّاها الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في القرن التاسع عشر . شكك سارتر في إمكانية أن نوجد قبل جوهرنا ؛ إذ كان من الممكن للناس أن يولدوا بلا غاية ويفهموا مغزى الجوهر خلال وجودهم في الحياة بدلاً من أن تكون الغاية محددة مسبقًا .

هذا هو المبدأ الأساسي الذي شكّل هيكل علومنا الحالية عن الفلسفة الوجودية "الوجود يسبق الجوهر" . نتيجة لذلك تُشير الفلسفة الوجودية لثلاثة مواضيع رئيسة : لا عقلانية الكون ، عبثية الوجود ، أهمية العالم المادي . ويظهر أنه بالرغم من الوجود في كون لا عقلاني ، فإن البشر متحررين من الحتمية ومستقلين عن التأثيرات الخارجية لأجل تحديد أهميتهم في الحياة ، وهذا عن طريق امتلاك مسؤولية اتخاذ قرارات عقلانية توجههم في النهاية وتطور مسارهم من خلاله .

رواية الغريب لألبير كامو

في رواية الغريب (1942) لكامو ، يوضح البطل مورسو الأشياء من خلال نظرته لوجودها وعدم ملاءمتها لشروط روح المجتمع . مع أن مورسو حر نفسيًا ، فإن ضوابط المجتمع تعيقه عن الحرية المطلقة كما هو متضمن في محاكمته التي تتناقض على

نحوٍ أكبر مع الجوهر الاجتماعي ضد حرية الفرد في الوجودية . وبسبب عدم امتثاله للمعايير والقواعد الاجتماعية ، أعدمه النظام القضائي مع الوهم بحكمه على براءة الشخصية ، وفي الواقع يكشف هذا توافقه مع المجتمع .

لذلك ، فإن الجوهر الاجتماعي كما قدمه كامو ، يعيق قبول الانسجام لأنه يتفق فقط مع الفكرة الموحدة للتضحية بحرية الفرد ، نظراً لحقيقة أن مورسو هو شخصية وجودية ، فإن السلطة الاجتماعية والاقتصادية لديها أدنى حد من التأثير عليه حين مضى للإعدام . بالرغم من ذلك ، فهم يميلون لتفاهته التي تجبره على مواجهة الاغتراب حين عانى من فقدان إيمانه تجاه جوهر المجتمع أو بعبارة أخرى ، السلطة الخارجية .

يستكشف كورت فونيجت بالمثل النظرة الوجودية للحياة في رواية المسلخ رقم 5 (1969) . ومع ذلك تنقل الرواية القارئ إلى مجموعة من خيالات الفضاء والسفر عبر الزمن مع أحداث تاريخية من حياة الراوي . في سلسلة من الأحداث الخطية ، توجد معارضة لنظرة المجتمع الشائعة للحياة ، تكملها البنية والأوصاف المفككة وغير المترابطة في الرواية كلياً . هذه الموضوعة الموحّدة للتجزئة تغيّر من النص الرئيس .

لا معنى الوجود

ينص جزء من فلسفة كامو أن الحياة البشرية لا تمتلك في جوهرها معنى أو غاية متأصلة وأن الحقيقة الوحيدة التي لدينا هي أننا سنموت جميعًا . ينعكس هذا

خلال الرواية 'الغريب' ، حيث لا يُقدم البطل تفسيراً لأيٍ من مشاعره ، أفكاره أو أفعاله . لفهم ذلك ، من المفيد معاينة الحوار . حين بادل مورسو الحديث ، عرضه الكاتب كما لو كان خطاباً معلنا وغيرَ مباشر . إدخال الحوار في الرواية لا يعطي احساس حقيقي بوجود صوت متحدث آخر ، والذي يحدد علاقاته مع كل شخصية في الرواية : حتماً غير طبيعية وتفتقر بوضوح إلى التعلق العاطفي والجسدي .

"استمر البواب في الحديث إلا أنني لم أُعره أي اهتمام . أخيراً قال : 'الآن ، أفترض أنك تود أن ترى والدتك؟' نهضت دون أن أرد ، وقادني في طريقي للخروج" (كامو ، 5) . ونحن نواصل القراءة ، نحصل على فهم أعمق لطبيعة مورسو اللا مبالية ومعاناته في الحفاظ على ترابط اجتماعي . على سبيل المثال ، حين تُعرض عليه ترقية ، يرفضها بسهولها قائلاً : لم أجد أي سبب لتغيير حياتي' . يطابق هذا العقلية القائلة أنه إذا كان الموت حتمياً ولم يكن هنالك معنى للحياة ، فإن أي جهود مبذولة لتغييرها ستكون عبثية .

تشمل الوفيات الثلاث التي واجهها مورسو وفاةَ والدته ، وقتلَ العربي وأخيراً إعدامه . فلنأخذ محاكمته مثالاً في نهاية الرواية ، فهو يرفض الامتثال لشروط المحكمة للدفاع عن نفسه لقتل العربي . أغضبَ رفْضُ مورسو المستمر لإثبات براءته كلاًّ من المحكمة والقس ، مما نقل موضعِ التركيز الأساسي من الجريمة إلى معاداته وإلحاده . هذا يُظهر أنه في النهاية لا أحد يرغب في قبول حقيقة أن مورسو لا يعرض أيَّ تبرير كامن لنفسه . النتيجة لردة فعل المجتمع هذه تجبر رجلا متواضعا ويسيرَ

الحال ليكون ضحية فانية للموت ، مع ذلك ، هذا لم يكن بسبب رفضه قول الحقيقة ، لكن لأنه رفض الكذب . بالرُغم من ذلك ، موت مورسو لم يكن أمرًا مؤسفًا له لأنه أصبح مُكتفيًا على نحوٍ غريب بإدراك أن الفناء هو كل ما يوجد . يعلمنا هذا أنه نظرًا لأن مجمل الوجود البشري غير قابل للتغيير ، يجب علينا قبول حتمية الموت واحتضان اللا معنى .

في رواية المسلخ رقم 5 لكورت فونيجت ، يصبح سكان الكوكب الوهمي المُسمى بترالفامادور هم المحفز الذي يدفع بيلي بيلجريم إلى فلسفته الوجودية . واجهته العبثية هناك ثم دفعته أخيرًا للتمسك بالمأساة القائلة أنه لا مفر من الموت والحرب :
"كيف ينتهي الكون؟" تساءل بيلي .
"نحن السبب في تفجيره حين نجرب أنواعًا جديدة من الوقود لأطباقنا الطائرة . يضغط طيار من كوكب ترالفامادور على زر التشغيل ، ويختفي الكون كله" .
قال بيلي : "إذا كنت تعرف أنّ هذا ما سيحدث ، ألا توجد طريقة ما يمكنك من خلالها منعه؟ ألا يمكنك منع الطيار من الضغط على الزر؟" .
لقد كان دائمًا يضغط عليه ، وسيفعل ذلك دائمًا . كنا دائما نسمح له ، وسوف نسمح له دائما . إنَّ هذه اللحظة صُنعت لتكون على هذا النحو" .
لذلك ، قال بيلي وهو يلتمس طريقه ، "أفترض أن فكرة منع الحرب على الأرض هي فكرة غبية أيضًا" . (فونيجت ، 55) .

هذه المحادثة أعادت تشكيل مفهوم بيلي بيلجريم عن الهدف من الحياة والحتمية وذلك حين أُجبر على مواجهة حالة من العبث . بالرغم من أن في كلٍ من روايتيّ الغريب والمسلخ يقبل البطل الحقيقة المؤلمة للحياة ، فإن مورسو يصل إلى إدراك أنها سلسلة من اللحظات الأبدية . الاختلاف هنا في أنه يُعطي تفسيراً للا معنى الوجود البشري ، الذي لم يُستكشف في رواية الغريب . تأثير هذا هو لا عقلانية الكون .

لا عقلانية الكون

من المهم فهم أن اعتقاد كامو ومنظوره في لا عقلانية الكون تكمن في أن الحياة لها قيمة تافهة . تحتوي روايته على ذات الموضوع الفلسفي حيث فكرة أن حياة الفرد بلا نظام أو غاية . ومع ذلك بما أنه مفهوم يصعب على المجتمع التصالح معه نفسياً وعقلياً فإنهم يحاولون باستمرار تشكيل نوع من الغايات المنطقية لحياتهم . لا عقلانية الكون تُشير لعملية محاولة خلق معنى للحياة في حين عدم وجوده . هذا الموضوع يخترق الرواية من بدايتها وحتى النهاية .

عُرض السرد ووجهة النظر في رواية الغريب من خلال مونولوج داخلي لمورسو ، البطل والراوي . هذا الأسلوب المختار لتيار الوعي يُستخدم وسيلةً لإدخال القراء إلى عقل مورسو كي يستجيبوا بتعاطف أكبر لنظرته تجاه الحياة . بالرغم من أنه يحد من المنظور الذي تُعرض من خلاله الشخصيات والأحداث ، فإن أسلوب الكتابة

هذا لديه تأثير قوي ، إذ إنه يضفي طابعاً شخصياً على التجربة والرسالة المنقولة عن الفلسفة الوجودية .

من الواضح أن ظروف مورسو متغيرة مع أن شخصيته ثابتة . يُفسّرهذا عن طريق انطباعه المبسط عن مقدمته المبدئية للقارئ التي لا تمتلك أي صفات أو آراء أو مهن أو مساكن غير اعتيادية أو منافية للعقل ، من بين أشياء أخرى .

من الممكن القول إن حياة مورسو المملة لدرجة لا نهائية وافتقاره لأي سمة لافتة أو تفاعل اجتماعي تجعل صفاته مذهلة على نحو متناقض . ربما تكون هذه الفرضية للرواية وُضعت لاحقًا على أنها تقرير وصفي لأنها تفتقر لأي عناصر تكميلية أو عاطفية ، على غرار شخصية مورسو ونمط حياته . يبرز هذا للقارئ أن التفاصيل المنمقة غير ضرورية تماماً مثل وضع سبب للحياة ؛ ليس له معنى في النهاية .

يعرض كامو هذه الفكرة خلال هذا النوع من النصوص ؛ على سبيل المثال ، الجمل هنا مختصرة ومباشرة . يتعرّض القراء لهذا الأسلوب اللغوي المختصر منذ بداية الرواية : "توفيت والدتي اليوم . أو ربما أمسِ . لا يمكنني التأكد ." (الغريب ، 1) . ينجح هذا الأسلوب في جعل القارئ يُدرك طريقة تفكير البطل إذ يوضح ابتعاده عن التفصيل في شرح مشاعره وتصوراته . مما يدل على الموقف العقلاني وغير الأخلاقي الذي يتبناه تجاه الموت بعدِّه شعوراً وجزءاً من الحياة ، خاصةً وأنها كانت وفاة والدته .

في رواية المسلخ رقم 5 ، يبدأ فونيجت الحكاية من منظور العالِم بكل شيء وينصب الراوي ليكون حاضراً داخل سير الحبكة وفوقها . من أجل إعطاء القارئ معلومات حول الأحداث على كل من الأرض وكوكب ترالفامادور في أي لحظة معينة ، موضع الراوي يمكّنه من الوصول نظريًا إلى أذهان جميع الشخصيات ، متجاوزاً وعيهم المحدود . على عكس رواية الغريب تسمح هذه التقنية في المسلخ بمجال رؤية أوسع للمكان والزمان . في الفصل الثاني يعلن الراوي أن "بيلي بليجريم انفصل عن الزمن" (المسلخ رقم 5 ، 1) . يشير هذا المفهوم إلى عدم قدرة الشخصية على عيش الحياة يومًا بيوم ، ولكن بالأحرى من لحظة إلى أخرى بدون نظام معين . قُدّمت الشخصية بسرعة من خلال سلسلة زمنية فيها مشاهد سيرة ذاتية من حياته ، والتي تتناقض بشدة مع قفزه ذهابًا وإيابًا خلال عام 1944 في غابة ألمانية ، ليصبح "غير عالق بالزمن" . تؤدي قفزاته النشطة من إطار زمني إلى إطار زمني آخر إلى عدم استقرار عاطفي ومنطقي في القصة مما يزيد من المتاعب التي يمر بها بيلي لفهم حياته . هذا عامل أساسي في الرواية يميزه عن رواية الغريب في موضوع الشخصيات . هذا بسبب أن دورة الحياة عند مورسو هي منظور ثابت قد يستمر معك أو بدونك ، إلا إذا كنت جزءاً من نطاق اجتماعي عظيم . بالرغم من ذلك ، وللحظة خاطفة من الحزن والأسى ، ستستمر الحياة . دور الموت غير مهم لواقع هذا العالم كله لذلك فمن الضروري إلى الاعتراف به ، لأنه سيبقى إلى الأبد على هذا النحو .

من ناحية أخرى يتأمل بيلي بيلجريم دوره في الحياة والغاية من كل ما يحدث حوله . على سبيل المثال ، حين اختطفه سكان ترالفامادور من كوكب الأرض ، بدأ يتساءل لمَ اختاروه هو بالتحديد من بين جميع الناس ، مما يُثير المزيد من التساؤلات حول أسباب ونتائج هذا الموقف . على عكس مورسو ، بيلي بيلجريم يعد مسائل حياته جزءًا من منظمة أوسع على أساس قرارات تؤثر في ما سيحدث لاحقًا ، معطية كل الأحداث سببًا للحدوث . هذه العقلية تلمح إلى أن البطل مقتنع بالكامل بالأفكار التالية : الإرادة الحرة ، القدر ومبررات الحياة ، ومع ذلك ، تحدت مبادئ خاطفيه هذه الأفكار . حين تعرّف بيلي بيليجريم على سكان ترالفامادور ، تعلّم أنه في كوكب الأرض ، يسير الوقت بنظام معين ، أما في كوكب ترالفامادور ، توجد كل أحداث الزمن في ذات الوقت وتُرى كيانا واحدا . تفرض فلسفة الترالفامادوريين أن الأشياء توجد وتحدث ، وستبقى دائمًا بهذه الطريقة ما دام لا يستطيع شيء تغييرها أو تغيير مصيرها . المثال الذي يوضح هذا هو حين يتساءل بيلي عن سبب اختياره من قِبل الترالفامادوريين :" لمَ أنا؟" هذا السؤال أرضّي جداً ، سيد بيلجريم . لمَ أنت؟ لمَ نحن على كل حال؟ لماذا أي شيء؟ لأن اللحظة موجودة بوضوحٍ" (فونيجت ، 37) في هذه المرحلة من الرواية ، يمثل بيلجريم المجتمع كما في اعتقاد كامو عن لا عقلانية الكون . هذا لأنه يوضح ميل الإنسان للبحث عن معنى للحياة من خلال فضوله ليحصل على فهم القيمة الجوهرية للأشياء . في حين يلعب بيلجريم دوره ، يمثل سكان ترالفامادور الإلهام الذي يكشف له الحقيقة : "أهم شيء تعلمته في ترالفامادور هو أنه حين يموت شخص فإنه يظهر فقط أنه مات . في حين أنه يبقى

حي جداً في الماضي ، لذلك من السخف أن يبكي الأشخاص في جنازته . كل اللحظات ، الماضي والحاضر والمستقبل ، كانت موجودة دائمًا ، وستظل موجودة إلى الأبد" . (فونيجت ، 16)

بالابتعاد إلى منظور أوسع ، لا يعرض فونيجت موضوع لا عقلانية الكون فحسب ، بل يُشدد على موضوع جنون الحرب . ويمكن تفسير جنون الحرب عن طريق لا عقلانية الكون .

أهمية العالم المادي

إنَّ العالمَ المادي سمةٌ أخرى مهمة برزت في الفلسفة الوجودية . يشير أنه إذا كان المعنى السامي وراء حياتنا الحالية وهماً ، فكل ما تبقى هو المادة وجوهر العالم المادي الذي يشغله البشر .

قُدِّم السرد في رواية الغريب بأنه تقريرٌ وصفي يفتقر إلى أي عامل عاطفي تجاه الشخصيات الأخرى . على الرغم من أن هناك ميزة مثيرة للاهتمام يُدخل فيها كامو التفاصيل الكثيرة حول العناصر غير المهمة للعالم المادي . فعلى سبيل المثال ، أخذ بنية ونظام العلاقة بين مورسو وحبيبته ماري كوردانا في عين الاعتبار ، فقد أُنشئت العلاقة على نوع من الانجذاب غير المتبادل من جميع النواحي . هذا لأن مورسو ينظر إلى ماري على أنه شخص ذو رغبة جسدية أكثر من كونها شخصًا لديه مشاعر . "كانت ترتدي فستانًا جميلاً جداً ، مع خطوط حمراء وبيضاء ، وصندل

جلدي ، لم أستطع أن أرفع عيني عنها . يمكن للمرء أن يرى معالم ثدييها الصغيرين الثابتين ، وكان وجهها المسمّر بسبب الشمس مثل زهرة بنية مخملية " (الغريب ، 24) هذا معتاد لمورسو ، إذ يبدو أنَّ حافزه اليومي يأتي من إشباع الجوانب المادية للعالم بدلاً من التطور الذاتي .

في المسلخ رقم 5 ، فإن أسلوب فونيجت في الكتابة اختزالي من وصف العالم المادي لأنه يفتقر إلى الأوصاف ، والنص في معظمه مكون من حوارات وأفعال : "رشتهم الطائرات بطلقات نارية ، لكن الطلقات النارية لم تصب الهدف . ثم رأوا بعض الأشخاص يتحركون في الأسفل على ضفة النهر فأطلقوا عليهم ، وأصابوا بعضهم . وهكذا استمر الأمر . الفكرة كانت لتعجيل نهاية الحرب" . مع ذلك ، الاختزال في الوصف هو ما يخلق مبالغة عامة للمشهد .

على مدى الدمار والارتباك الناتج عن الحرب ، أصبح فونيجت قادراً على إظهار مشاعر متعددة مثل الغضب والحزن والإحباط . على الرغم من حقيقة أنه يلتقط مشاهد فوضوية وكثيفة عاطفياً ، فمن الصعب تحديد عناصر العالم المادي بدقة . ربما يحاول فونيجت إيصال هذه المأساة بأن البشر يدمرون العالم ولا يوجد شيء يمكن القيام به .

الشخصيات النسائية في رواية سولا للكاتبة الأمريكية توني موريسون

Ukessays

ترجمة : مصطفى حمزة

استعراض النماذج التي قدَّمت فيها الروائية توني موريسون التمثيل السلبي لشخصياتها النسائية "الخيالية" ، وكيف مضت متحديةً هذا التمثيل وعلاقتها بالأفكار النسوية السوداء 1 .

توني موريسون واحدة من بين أشهر وأهم المؤلفين في القرن العشرين خصوصا بأن معظم أدبها تحدى الأفكار النمطية التي فُرِضَت طوال التاريخ على النساء الأمريكيات ذوات الأصول الإفريقية .

إنَّ الشخصيات في رواياتها مُبدعةٌ بجمالية لكي يتمكن القارئ من استكشاف رحلات وعوالم هذه الشخصيات والأساليب التي قُدِمنَّ بها ، ثم التشكيك في المنظور التاريخي الذي أُنشئ جرَّاء هذا . ومع ذلك ، فإنَّ العديد من الصور النمطية بقيت عالقة من دون شك في وعي الأمريكيين من الأصل الإفريقي ، ولذا فمن الضروري بدايةً إبقاء النساء في تلك الصور قبل دراسة كيفية طرد تلك الصور والأفكار النمطية إلى الأبد . كما تشير لسلوى غالي "وفقًا لإعادة التفكير في وجهات النظر التقليدية حول الهوية وعلاقتها بالثقافة ، فإن موريسون تتجنب المنطق الثنائي لاستكشاف الأشكال المتعددة والأسباب الجذرية للتهميش الاجتماعي" .

وعلى هذا النحو ، مع وضع هذا في الاعتبار ، ستدرس هذه المقالة الذات الأمريكية

الإفريقية في شكلها النمطي داخل عمل موريسون وكيف تُبنى بما يتعلق بالفكر النسوي من ذوات الأصول السوداء . مما لا شك فيه فإننا نستنتج أنَّ موريسون تذهب إلى حد ما لتبديد مثل هذه الانطباعات السلبية وتعزز إنجازات الفكر النسوي الأمريكي-الإفريقي في هذه العملية .

الفكر النسوي الأسمر في مواجهة الصور النمطية السلبية

كانت باتريشيا هيل كولنز واحدة من اوائل المثقفين منذ القرن التاسع عشر الذين تخصصوا بالطريقة التي صوِّرت بها النساء الأمريكيات-الإفريقيات ، وقد قدمت تحليلا حول كيفية وسبب تحدي الكتاب والمثقفين والشخصيات البارزة من ذوي الأصول الإفريقية للأفكار والصور النمطية على مدى سنين . تقول كولينز : "إن المثقفات الأمريكيات السمراوات قد وضعن أساسا تحليليا حيويا لوجهة نظر مميزة حول الذات والجماعة والمجتمع وبذلك خلقنّ تقليدا فكريا متعدد الأوجه للمرأة الأمريكية-الإفريقية" . إنَّ حجة كولينز هنا صائبة واقعيًا لأن العديد من المؤلفين قدموا تحليلا محكما للذات الأنثوية والعرق من خلال البصيرة التي يمتلكها الفرد بدلا من الانطباع السائد لذوي البشرة البيضاء عن النساء السمراوات أو السود . وفي تسليط الضوء على هذا الجانب حددت كولينز العديد من الثيمات ، تحديدا ست سمات تميّز الفكر النسوي الأسمر ، وانطلاقا من هذه الثيمات التي قد توفر أرضية جماعية مشتركة تشتد الحاجة إليها بين الأمريكيات ذات الأصل الإفريقي

أولاً ، والأمريكيات ذات الأصل الإفريقي في علاقتهن بمجتمع يملك إدراكًا جمعيا أو فكرا ذا هدف محدد . إنَّ هذه المجالات أو الثيمات الست التي توفر أرضية مشتركة ستوفر تجربة أنثوية مشتركة وهي العمل والأسرة ، والسلوك الأمومي والسيطرة ، والتعريف بالذات ، والسياسة الجنسية ، وعلاقات الحب ، والأمومة والنشاط . ومع كون هذه السمات توفر مشتـــــــــــــــــــــركات مهمة قد ينتج عنها هوية جماعية للأنوثة الأمريكية من الأصل الإفريقي فقد ينتج عنها تمثيلات سلبية أخرى .

في ذات السياق ، تقول الكاتبة المتخصصة في الدراسات الإفريقية والنسوية مادو دوبي "على الكاتب استبدال الصور النمطية السلبية بالإيجابية" ولكن مصطلح "استبدال" يعطي انطباعا بوجوب تجاهل النمط السلبي بدلا من فحص وتطوير هذه الصور من أجل إقصائها ، مما يسبب في تطور الشخصيات الأنثوية بالنحو الإيجابي المطلوب . وعلى العكس من دوبي ، فإن كولينز تدعو إلى عامل الخبرة والتمكين والوعي لطرد هذه التمثيلات السلبية من خلال استكشافها بدقة لإضفاء الصبغة الإنسانية حول شخصية الأنثى السوداء . تؤيد موريسون وجهة النظر هذه بالذات ، وتُثبت ذلك شخصياتها الروائية . ومع ذلك فإنه من الضروري قراءة الشخصيات في رواية سولا لموريسون* 2 لمعرفة فيما إذا كانت ستتحدى هذه التمثيلات السلبية بما يتعلَّق بالفكر النسوي أم لا .

تقدم موريسون توصيفينْ لتمثيلاتِ الصور السلبية في المجتمع الأمريكي تجاه النساء الأمريكيات-الإفريقيات ، وتحددهما بالعاهرة أولا وتمثُّلها بطلة الرواية "سولا" ، والزوجة الصالحة ، وهو التمثيل الإيجابي العكسي لشخصية سولا في الرواية ، واسمها "نيل" . تعمل العلاقة بين الاثنتين كونها واحدة من الصداقات بين النساء السود في المجتمع وقد وصفت كولينز هذا التمثيل بـ"الحيوي" . ولكن قبل فحص العلاقة بينهما ، يجب فحص ما تقدمه هذه الشخصيات من تمثيلات على نحوٍ فردي . تمثِّل سولا فساد المرأة السوداء ، فهي ومن الوهلة الأولى تخطو على نحو دقيق إلى دور العاهرة نتيجةً لموقفها من الجنس وكذلك من الأنوثة ، فهي تعتقد أن الجنس منفصل عن العاطفة ، فهو فعل جسدي غير متجسد يسمح لها أن تشعر بحزن لا يمكن بلوغه بأي وسيلة . مع أن هذا السرد يسلط الضوء على جانب سلبي من العلاقة مع الأنماط والصور الموجهة للنساء السوداوات التي تصفهن بأنهن ذوات "طبيعة منحلة" ولكنه يلمح بعمق إلى أهمية أخرى وهي "الفعل" الذي تتبناه سولا ، مما يعد تحديا للتمثيل التقليدي . هذا الادعاء يعززه وصف الأم لتربية سولا ، والتي تقدمه موريسون في هذه الجملة "علمت سولا أنَّ الجنس ممتعٌ ومتكررٌ لكنه أيضا غير ملحوظ" على هذا النحو أُنشئت التمثيلات النمطية داخل الرواية التي تقدمها الشخصية بفاعلية من خلال موقف الأم الليبرالي تجاه الجنس بدلا من كونه طبيعة غريزية مدمرة ولدت بها "كما يشير العرف السائد" . يتحدى هذا البناء

الروائي الثوابت والأنماط من خلال إضفاء الطابع الإنساني على شخصية العاهرة ويدحض الانطباعات السلبية الموجهة ضدها بغض النظر عن مدى المحرمات التي يترتب عليها موضوع ممارسة الجنس غير الشرعي بعده "دعارة واختلاط" .

بالرغم من المعهود النمطي للعاهرة التي صُممت سولا لتجسيده وتحديه أيضا في الرواية ، فإنَّ التحدي لا يكون فقط باستخدام خلفيتها السابقة وقصتها بل ومن خلال موقفها من الجنس كذلك حيث تعتقد سولا أنَّ الجنسَ وسيلةٌ لإثبات الوجود ورفض أعراف المجتمع . تغوي سولا زوج أعزِّ صديقاتها لتتهم بأسوأ تهمة مذلة على الإطلاق وهي "النوم مع رجال بيض" . تصف كولينز ذلك بأن النساء الأمريكيات-الإفريقيات عادةً ما يُستخدمن من قبل الرجال البيض وهكذا جُسِّدن بناءً على هذا الانطباع . ولكن في حالة سولا فإن الأدوار معكوسة فهي من تستخدم الرجال لتشعر بالنشاط والحياة ، وهي محاولة لاستكشاف ماهيتها ولإثبات هويتها الذاتية التي لا تعتمد على التوافق مع الانطباعات المأخوذة عن النساء الأمريكيات-الإفريقيات في تلك المرحلة . لهذا فأن سولا ليست عاهرة بل امرأة تبحث عن مكانها وسط هذا العالم ، ويقف عِرقُها عارضا في وجهها ، وقد وجدت أن الجنس "وضعها في موضع الاستسلام ، والشعور بثبات قوتها ولا محدودية طاقتها" فتكتشف سولا نفسها الحقيقية من خلال رفض الحدود المسلم بها للجنس وتشكيل رؤيتها الخاصة للحياة : "فهي ترفض منفردة القيمَ الهامشية التي تنتمي إليها ، وهو هامش يعكس المركز من ناحية كونه يكبت أي إثارة للسخط والاستياء" . إنَّ سخط سولا ملموس ويصف الصورة النمطية للعاهرة بأنه بناء اجتماعي صُمِّم للكبت بدلا من إطار حيوي يمكنها

من خلاله التميُّز . لذلك تستخدم موريسون الموضوعات التي أسستها كولينز لفحص التمثيل السلبي لشخصية العاهرة ودرء الأحكام السالفة التي فُرضت على النساء التي تُطلق عليهن هذه التسمية بسوء فهم . أدان المجتمع سولا بما في ذلك صديقتها المقربة "نيل" ، ولكن وقفت موريسون بمهارة في حكمها مع سولا بدلاً من الجميع لعدم استيعابهم للوعي الجمعي المناط بالعاهرة .

ليست العاهرة هي التمثيل السلبي الوحيد للمرأة الأمريكية-الإفريقية التي حاول الفكر النسوي الأسمر تبديدها ، فهنالك أيضا صورة الزوجة المطيعة الخجولة التي تغفر لزوجها كل أشكال الذنوب . كان هذا الدور من حصة نيل لأنها تربت مذ كانت طفلة لتصبح ذلك النموذج للزوجة الصالحة والمطيعة التي تتشكل على صورة الأم غير الأنانية وتتوافق من دون شك مع القوالب الجاهزة والسائدة للأنوثة . إنها كل الاشياء التي كانت على سولا أن تكونها ، ولكنها لم ولن تفعلها . هي مطيعة جدا لزوجها جود ، تلزم المنزل وتحافظ عليه ولا تعارض زوجها بأي طريقة . وتفترض هوية زوجها في جوهرها ، وهذا يعني أنها لا تمتلك هوية ولا يمكن القول إنها تعيش حياتها وفقا لشروطها الخاصة مثل سولا . إن الفتاتين تتناقضان بنحوٍ كبير ولكن موريسون تؤكد أنهما يشتركان في عنصر واحد وهو أن حياتهما وشخصيتهما وتمثيلهما ليست قيماً حتمية بل قيم مغروسة . ففي سولا شُجِّعت ممارسة الدعارة ، وفي نيل شُجِّعت قيم الزوجة المطيعة والصالحة . لقد أُجبرت بالتخلي عن هويتها ، كانت تظهر ملامحها عندما تكون مع سولا فالأخيرة تشاركها أخوّة وهذه قيمة وصفتها كولينز بأنها أساسية في دحض الصور النمطية . مع ذلك فإن ضمير الزوجة

المطيعة ينفي هذه الأخوة : "أبدعت نيل في الرواية كبشَ فداء لإعفاء "جود" من الشر والأفعال المشينة أخلاقيا مثل الخيانة الزوجية والهجر ، تلك الاشياء التي كانت لتدمر زواجها ، وكانت نيل تنكر قدرة جود على فعل الشر" . تفوق مفهوم الزوجة المطيعة على مفهوم "الأخوة" لتقلب بذلك مفهوم الجماعة والاتصال مرة أخرى . في حين التزمت بصورة الزوجة المطيعة في البداية فقد قلبت موريسون الموازين وتحدتها لاحقا من خلال عملية تقرير المصير وتحقيق الذات وتكوين هوية أكثر استقرارا ، ويأتي هذا الادراك عندما تقرر نيل رفض الصورة النمطية الملصوقة بها .

تنظر موريسون الى الزواج على أنه دمار مستمر ، وهي توضح في اقتباس لها في الرواية مدى مخاطر هذا التأسيس الاجتماعي على شخصية مثل نيل "الزوجة المطيعة" : لقد طوى الذين يملكون أزواجا أنفسهم في توابيت منذ النشأة ، عظمهم ناتئ وأضلعهم منفجرة" . ووصفت هذا الشيء لتسليط الضوء على أهمية عناصر الحياة الأخرى من خلال رؤية نيل وسولا مع تركيزها على مفهوم الصداقة والأخوة . الحق أن سولا في البداية هي من أدركت قيمة الصداقة للنساء من ذوات البشرة الداكنة "كانت تبحث طوال الوقت عن صديق ، وقد استغرقت وقتا لاكتشاف أن الحبيب لن يكون رفيقا مناسبا للمرأة ولا يمكن أن يكون" . ولكنه أمر مثير للسخرية نظرا إلى حقيقة أن سولا فرطت بصداقتها مع نيل بعد النوم مع زوج الأخيرة . تموت سولا في النهاية من دون الحصول على صك الغفران من نيل . لم تدرك نيل الطبيعة الحقيقية للصداقة بين النساء الأمريكيات-الإفريقيات إلا بعد وفاة صديقتها ،

وبحسب ما توصلت إليه كولينز من دراسة الفكر النسوي الأسود وما فعلته موريسون من جهد هو لدفع النساء أبعد من ذلك للتخلص من التمثيلات والصور النمطية قالت : "بعد وفاة سولا ودفنها تتوصل نيل إلى أنها كانت تفتقر على مر السنين لشخص سولا في حياتها وليس زوجها جود" .

ملخص لهذا الحديث أنَّ موريسون تبث فكرة أن حب الإخوة أمر ضروري للبقاء وتنشئة الهوية بدلا من مؤسسة الزواج ، وتجيءُ هذه الفكرة رداً على صورة العاهرة والزوجة الصالحة لأنها تنفي دور الرجل عموما ويؤدي هذا الى تمكين المرأة من تحديد مصيرها وهو في النهاية تطورٌ للفكر النسوي الأسود .

ختاماً ، تستخدم الروائية شخصيات سولا ونيل من أجل إجراء فحصٍ شامل لجدوى القوالب النمطية للمرأة الأمريكية-الإفريقية وتقدم أسبابا لتحديها ودحضها . إنهم لا يخفون الطبيعة الحقيقية لما معنى أن تكون امرأة فحسب ، بل يجعلونها بمفردها في حين أن الوعي الجماعي يرفض مثل هذا الشيء . كانت نظرية كولينز حول النسوية الأمـــــــــــريكية ذات الأصل الإفريقي أساسا ممتازا لفهم عمل موريسون الروائي ولكنها في الوقت ذاته تتجاوز القيم والعوامل التي قدمتها كولينز لكي تكون الرواية في صدد معالجة هذه الانطباعات السلبية وتعزز إنجازات الفكر النسوي . في شخصيات هذه الرواية رُفِض مفهوم الزوجة المطيعة ومفهوم العاهرة لصالح مفاهيم الصداقة والإخوة والهوية والأنوثة السمراء الحقيقية .

هوامش :

1-**"Black feminist"**

ارتأيت ترجمة هذا المصطلح على شاكلتين (النسوية السوداء) و(النسويـــــــــــــــــــة السمراء) ، وهما يعنيان في النهاية الفكر النسوي في المجتمع الأمــــــــــــــريكي من ذوي الأصل الإفريقي أو البشرة الداكنة .

2- **Sula - novel by Toni Morrison**

رواية سولا لتوني موريسون الحائزة على جائزة نوبل للأدب عام 1973 .

العلاقة بين قسطنطين هيغر وشارلوت برونتي وكيف ألهمها هيغر كتابة رواية "جين إير" . كتابة : غدير

ترجمة : مؤمن الوزان

إنَّ شارلوت برونتي واحدة من أعظم كاتبات العصر الفيكتوري التي استلهمت رواياتها من حياتها الخاصة عمومًا لا سيما علاقتها مع رجل متزوج (كونستاتين هيغر) الذي ألهمها كتابة عدة روايات . ازدهرت العلاقة بين شارلوت برونتي وكونستاتين هيغر في بروكسيل وعلى نحو خاص في المدرسة حيث درست . لكن لا بد في بادئ الأمر من الوقوف على الأسباب التي دفعت شارلوت* لاتخاذ قرار السفر إلى بروكسيل وتحزم أمرها تاركة عائلتها في بريطانيا . كان لدى شارلوت فكرة فتح مدرسة خاصة ، وبعد النقاش مع أصدقائها قررت السفر بنيّة تعلم الفرنسية وتحسين الإيطالية (Gaskell 237) . وصلت شارلوت إلى Pensionnat مدرسة هيغر الأستاذ الذي كان يديرها مع زوجته وقتئذ في عام 1842 ، وستلعب هذه الرحلة دورًا مهمًا في مسيرة شارلوت الكتابية وسيلهمها هيغر كتابة رواية "جين إير" .

---

*سافرت شارلوت رفقة أختها إيميلي أول مرة إلى بروكسيل وعادتا مدة وجيزة بسبب وفاة خالتهما ، ثم رجعت شارلوت وحدها إلى بروكسيل لإكمال الدراسة والعمل قبل أن تغادرها بلا رجعة . المترجم

توضِّح لكم الصفحات القادمة العلاقة التي ربطتهما ، وكيف ألهمها استخدام اللغة الفرنسية -إلهامه في وصف شخصيات جين إير وبالأخص إدوارد روشيستر- ونهاية القصة السعيدة في الرواية التي تعكس جزءاً من حياة شارلوت العاطفية وكفاحها المعيشي .

نشأت جين إير في بيت خالها بعد وفاة ذويها ، ولم تتلقَ معاملة حنونة إذ استثنتها زوجة خالها من أن تكون من أفراد العائلة . ثم ترعرت جين لتصبح معلمة في ذات المدرسة التي تعلَّمت فيها (مدرسة لووود) ، وقادتها الأقدار بعدها لتصبح مربية في قصر ثورنفيلد . وقعت جين بعدها في غرام سيد القصر ، إدوارد روتشيستر ، الذي بادلها الحب أيضًا ثم قررا الزواج إلا أن افتضاح سر روتشيستر عرقل عجلة الزواج ؛ إذ يُكتشف أنه متزوج سلفًا بيرتا ماسون . أوقعت شارلوت بطلتها جين في شِرك الظروف نفسها التي واجهتها ، فكلاهما كانتا مربيةً وأحبتا رجلاً متزوجًا ، لكن ما يميز حياة جين عن برونتي رغم تشابه الظروف أن برونتي منحت بطلتها نهاية سعيدة بزواجها روتشيستر . ويجب هنا معرفة نوع العلاقة التي ربطت شارلوت بهيغر : لم تكن مشاعر شارلوت تجاهه عادية ، إذ تجاوزت حدود "المشاعر الطبيعية" التي تكنها الطالبة لأستاذها وبلغت تخوم حبه (**B a r k e r**) . كان هيغر زوجًا مخلصًا وأبًا لأطفال ورجلاً قويمَ السلوك ؛ ساهم كل هذا في إضعاف محاولات برونتي في التقرب منه (**Mcdonald** 125) . وتكتب شارلوت في واحدة من رسائلها إلى صديقتها : "ليعنْها [أي المرأة] الرب لو تُركت تُحبه بعاطفةٍ متقدة

ولوَحْدِها" (216 **Gaskell**) . على الرغم من أن شارلوت كتبت الرسالة قبل أن تلقتي هيغر ففي الحقيقة فإن المرأة التي أحبَّت حبًا غير متبادلاً هي من كانت بأمس الحاجة إلى العون . ولم يكن بإمكان شارلوت أن تحظى بكثير من المساعدة لو أنها خاضت في غمار علاقة شائنة ، إذ لم تستطع أن تناقشَ الأمر مع الآخرين ما لم يكونوا أصدقاءَ حقيقيين . وعندما اضطرَّت شارلوت لترك هيغر في عام 1844 ؛ أبانت عن حبها في رسائلها فكتبت رسائلَ عديدة وبأساليب متباينة ، وربما فكّرت لو أنها أصبحت "عقلانية" بدل التصريح بمشاعرها فقد يرد هيغر على رسائلها (136 **Mcdonald**) . أرادت شارلوت رسالة واحدة ، وكانت راغبة بقراءة أيَّ شيء يصلها من هيغر كما تكتب في إحدى رسائلها : "أخبرني بأيّ شيءٍ ترغب به ، سيدي" (113 **Mcdonald**) . توصَّل الاثنان بعدها إلى تسوية بأن تصلها رسائلَ منه ، ووافقت عن طيب خاطر بإرسال رسالتين كل ستة أشهر ، وعلى الرغم من أن الأمر لم يكن مُرضيًا أن تكتب إليه في وقت محدد فلم تملك غير خيار الموافقة . تتضح هذه الحقيقة في رسالتها وهي تقرن نفسها بابنه فتكتب : "لكن حاول أن تتخيل يا مسيو ، ولو للحظة واحدة ، بأن واحدًا من أطفالك يبعد عنك ستين فرسخًا ، وأنتَ محكومٌ عليك أن تبقى مدة ستة أشهر دون أن تكتب إليه" (121 **Mcdonald**) .

لم يكن هيغر ذا سمات فارقة ، فهو رجلٌ متزوج وأبٌ لأطفال ولم يكن لافتًا للنظر كثيرا لامرأة عزباء أتت لتتعلم . ولم يكن كذلك خاليًا من المعايب أو وسيمًا

ليُعشقَ ، على النقيض تماما فهو رجلٌ قبيحٌ بوجه قط أو ضبع (36 **Smith**) . ورغم هذا فقد استكشفت شارلوت شخصيته ، ورأت ما وراء مظهره فلاحظت عطفه وخصاله الحميدة كاهتمامه بشؤون الآخرين وحاجاتهم . ووقعت بصيرتها على ذكائه وأسلوب تفكيره الفريد ، وكان واضحًا أنَّ لديه ذكاءً فطريًا وأسلوبه الحَسَن (**Harman**) . أثقلَ حبُ شارلوت ورفضُ هيغر كاهلها بعبء عاطفي فاضطرَّت للكتابة من أجل إزاحته والشعور بالراحة ، وشرعت بكتابة القصص لتكون منفذًا للهرب من واقعها (9 **Mcdonald**) .

استخدمت شارلوت اللغة الإنجليزية لتسرد قصتها لكنها ضمَّنتها حواراتٍ باللغة الفرنسية . وتكتب في رسالة أُرسلت إلى هيغر : "عندما أنطق الكلمات الفرنسية يبدو الأمر كما لو أنني كنت أتحدث معك" (63 **Orel**) . لذلك فإنَّ استخدامها اللغة الفرنسية مهمٌ لأنه يُشير إلى حقيقة لغة هيغر الأم ، وكانت اللغة الفرنسية استثنائية لها ، فهي رمزية عن هيغر والمعنى الوحيد من تواصلها معه بها إلى جانب اللغة الإنجليزية ، وعَدَّت شارلوت هذه اللغة "ثمينة" فقدَّرتها . إضافة إلى حبها لهذه اللغة ، فمن الوارد أنها أرادت مزاولة اللغة عند كتابتها الرسائل فتكتب في رسالة : "إنني أنسى اللغة الفرنسية" (69 **O r e l**) . وتحمل اللغة الفرنسية في روايات شارلوت دلالة منح "حرية الخطاب" لشخصياتها (**Eells**) .

عاملت السيدة ريد (زوجة خال جين) وأبنائها جين بظلم ، فآذوها جسديًا ونفسيًا ، وعندما بدأ جون ريد بالإساءة إليها لفظيًا ثم جسديًا فقد ردَّت عليه ضاربةً إياه

بعنف وتكتب "استقبلته على نحو مسعور"(7 **Jane Eyre**) . كان جون ريد سيئ التصرف في العراك ، والعقاب الوحيد الذي نزل على جين هو حبسها في الغرفة الحمراء وحينما رغبت جين بوصف شعورها فقد عبّرت بدايةً باللغة الإنجليزية "استخففت بنفسي" ثم عبَّرت مجدداً مستخدمة تعابير اللغة الفرنسية "أو خارج ذاتي كما سيقال باللغة الفرنسية" (7 **J a n e E y r e**) . سمحَ لها استخدام اللغة الفرنسية بالتعبير عن ذاتها على نحو أكبر ، ومنحتها "معرفة الفرنسية" حرية تغيير "مشاعرها" بما يتناسب مع الظروف (**E e l l s**) . مثَّلت شخصية الطفلة آديل اللغة الفرنسية في الرواية ، وعلى الرغم

من تعليم جين إير إياها الإنجليزية فإنها حين قابلت روتشيستر بعد حين من الزمن ؛ تحدَّثت معه بلغتها الأم . وبما أنَّ كل شخص في اللقاء كان بإمكانه فهم اللغة الإنجليزية فبمقدور إير استخداهما بدلاً من أي لغة أخرى قد تكون صعبة على بعض الشخصيات كالخادم . إضافة إلى ذلك ، كان بمقدورها استخدام اللغة الإنجليزية لتثير إعجاب روتشيستر بما أنها لغة لسانه الأولى ، لكنها في المقابل أيضًا وجَّهت الخطاب إليه بالفرنسية . إنَّ اللغة الفرنسية عند شارلوت وسيلةٌ لبدء علاقة ، فعندما تحدثت آديل إلى روتشستير ؛ فكَّرت أنه قد حان الوقت الملائم لتلفتَ نظر روتشيستر إلى إير التي لم يوجه الحديث إليها . وأرادت بدء محاورة بينهما بسؤالها إياه فيما إذا أحضر هدية لجين أم لا " **N'e s t-c e p a s , monsieur, qu'il y a un cadeau pour Mademoiselle**

ألهمت . Eyre dans votre petit coffre?" (Bronte 105)
شارلوت هذه الفكرة من تراسلها مع هيغر ولعبت اللغة الفرنسية دوراً مهمًا في رسائل شارلوت إليه ، ويمكننا قراءة رسائلها -التي ما تزال موجودة- لنرى استخدامها اللغة الفرنسية كثيرا إلى جانب بعض الجمل الإنجليزية .

ومثل آديل ، فقد تقرَّبت شارلوت إلى هيغر بلغته المحلية ، وكان الغرض من استخدام اللغة الفرنسية فضلاً عن الاقتراب منه تكوين علاقة عاطفية معه . وكحال جين إير ، فلا يُمكن تجاهل استخدام شارلوت للغة الفرنسية ، فقد اعتادت على استخدامها وسيلةً للكشف عن عواطفها . إذ لم يكن بمقدور شارلوت في بروكسيل الإفصاح عن مشاعرها لكونه سراً مُخجلا (Barker) . وبعودتها إلى بلدها فقد أتاحت لها الرسائل الفرصة بكتابة ما كانت تحاول إخفاءه ، أحسَّت شارلوت بالخجل وراء إرسال هذه الرسائل

العاطفية ولكي لا تلاقي الخزي الذي قد تشعر به عند إعادة قراءة الرسائل فقد كتبتها باللغة الفرنسية ، بل وقد "حرَّرها" استخدام لغة بديلة من لغتها ومنحها حرية قول ما ترغب به بدقة (Barker) . رغبت شارلوت بنقل حقيقتها مع هيغر إلى حيز آخر ما دام أنها لم تستطع أن تنساه ولا أن تتماشى مع حقيقة كونه متزوجًا . نشرت "جين إير" وعدَّتها قصتها البديلة مع هيغر* .

---

* هذا ما يُفسر كتابتها عبارة "An autobiography سيرة ذاتية" على مخطوطة روايتها التي أرسلتها إلى الناشر وظهرت تحت عنوان الطبعة الأولى . المترجم .

درست شارلوت شخصية هيغر ومظهره ومثَّلته في الرواية في شخصية إدوارد روتشستير ، المتزوج ، ووصفت نفسها بشخصية جين إير .

يتجلَّى مظهرهما الخارجي في الرواية موضوعة ذات أهمية ، فقد قررت شارلوت ألا تصف بطلتها على أنه امرأة غاوية التي قد تفتن نوع الرجال بالكامل . وكان مظهر جين إير مثل شارلوت ، فكلاهما كانت "عادية" (**B a r k e r**) . ولم ترغب شارلوت أن تصف نفسها بالجمال ولا الثروة ، لأن في هذه الحالة سيكون هيغر في الرواية كما هو الحقيقة على النقيض من حالها . ووصفت شارلوت روتشيستر بأنه ذو مظهر واقعي ، وذكي بوجه قبيح ورسمت شخصيته في قالب بايروني (رومانسي ساخر من مجتمعه) الأمر الذي ألمحَ أن روتشيستر سيكون رجلاً جذّابًا ، وعلى أي حال ، فهو مثل هيغر لم يكن بالجذّاب ولا الوسيم (**Milton** 20–21) . لم تبحث شارلوت ولا جين عن الحب عندما التقيتا رجليهما– فإير عملت لجني المال كحال شارلوت . ثم إن ظروف لقائهما لرجليهما هي ذات الظروف– فشاولوت

عندما قررت أن تفتح مدرسة وارتحلت إلى بروكسيل ، وجين عندما قررت رؤية المزيد من الحياة .

كان اللقاء الأول الذي جمع جين بروتشيستر عند حلول المساء وهبوط الظلام حين سقط روتشيستر جريحًا وكانت جين الشخص الوحيد الذي بإمكانه مدّ يد المساعدة له كما أعلمت القارئ برفضه الغريب "حتى لو ابتسم لي هذا الغريب وكان رائق المزاج معي حين خاطبته [. . .] لوجبَ عليَّ المضي في طريقي [. . .]

لكن اكفهرار وفظاظة المسافر جمَّداني في مكاني"(99 **J a n e E y r e**) . بينَّ شرحُ إير للحدث بأنَّها امتلكت سلوكًا سلبيًا تجاه الجمال كما أخبرتنا بأنه لو كان وسيمًا لم تكن لتصرَّ على مدِّ يد المساعدة إليه . وكذلك يوضِّح الموقف أن لدى إير سلوكًا إيجابيًا تجاه ما هو غير عادي ، فلو كان الرجل لطيفًا ما كانت لتعرض المعونة كما فعلت مع هذا الغريب . يُنبئ الموقفُ كذلك بأنها يمكن أن تُغرم بشخص لكن يجب أن يكون فريدًا ، وبتعبير آخر ، رجلٌ لن يتصرف وفقًا لما يراه المجتمع أو يسعدُ الآخرين لكنه سيتصرَّف وفقًا لمعتقداته الخاصة . تكتشف إير في اللقاء الثاني أنَّ المسافر كان سيد القصر الذي تعمل لصالحه ، وأما روتشيستر فقد عرف هذا من البداية حينما سألها عن مكان إقامتها (99 **Jane Eyre**) . قررت إير أنها إذا تلقَّت معاملة قاسية كالتي تلقَّتها عند زوجة خالها فإنها ستترك عملها في الحال (81 **J a n e E y r e**) . وحين رتَّبت جين لقاءها الرسمي الأول مع روتشيستر والأناس الآخرين لم يكترث روتشيستر لوجودها وحاولت إير الوصول إلى المعنى الكامن من تعبيره "بحق الشيطان ، ماذا يعنيني لو كانت الآنسة إير هنا أو لا؟ وليس مطلوبًا مني الشروع في محادثتها" (105 **Jane Eyre**) .

لم يتصرف روتشيستر هنا مثل زوجة خالها لأنه بوضوح لم يكن راغبًا في تبادل أطراف الحوار معها . لم يُطْرِها أو يحاول أن يكون لطيفًا معها ، وكشف روتشيستر عن هُويته التي كانت ساحرة لإير منذ أن كان من الصعب عليها أن تردَّ على لطفه . "لم يكن بمقدوري أن أبادله أو أرد له جميله بكياسة الجواب ورقيِّه من

جانبي" (Jane Eyre 105) . وضَّحت إير بأنها لم تكن قادرة على رد حسن أدبه وربما لم تكن ترغب أن تكون منافقة أو تتصرف خلافًا لطِباعها ، ولم ترغب أن تكون مثل النساء في سنِّها اللائي يُذللن أنفسهن لجني المال أو المحافظة على عملهن حين تظاهر روتشيستر بأنه عرَّافة غجرية في مشهد آخر ، وحدَّثها عن جبهتها قائلاً : "أستطيع العيش وحيداً ، إذا تطلَّب احترام الذات والظروف مني القيام بذلك" (Jane Eyre 176) . وعلى الرغم من أنَّ إير أُهملت مجدداً فقد كان هذا الإهمال الثاني جديداً عليها ، إذ شعرت باهتمام لما قد يحدث لاحقًا لكونها تلتقي لأول مرة في حياتها شخصًا لا يتصرف وفقَ ما يستوجبه الموقفُ أو ما تطلبه آداب المعاشرة الاجتماعية ، بل وفقَ نفسه فحسب . وحين شرعا بمحادثة بعضهما ؛ تحدثا عن الخرافات (الحكايات الخيالية)- موضوع غريب ليكون فاتحة حوار ، وازدهرت صداقة بينهما من هذه المحاورة الغريبة . ثم بدأ باكتشاف هُوية الآخر وبدأ روتشيستر يستمتع بلقائها ، وهو الذي شرعَ العلاقة بالتصرّف على أنه صديق لجين ثم أخذ يتحدث عن نفسه أكثر معها ، لتبدأ هي الأخرى بالاستمتاع بالحديث معه كما تخبرنا : "انتابتني بهجة متقدة في تلقي الأفكار الجديدة التي عرضها ، وفي تخيّل الصور الجديدة التي رسمها" (Jane Eyre 128) . كانت إير سعيدة بحضرة شخص ما يمكنه أن يُريها العالم الذي لم تحظَ بفرصة أن تَخْبِرَه ، ومنحها روتشيستر آراءً وأفكارًا لم تخطر لها

على بال من قبل مُسليّةً إياها . لقد مَثُلَ روتشيستر وهيغر خلف تطلعات شارلوت وإير ، فرسمت شارلوت إير امرأةً غريرةً وروتشيتسر رجلاً ذا تجارب زار العديد من

الأماكن ، فكان هذا الفكر والاحترام المتبادل الذي أخذ صداقتهما إلى صُعد منيفة . لم يتبع كلاهما معايير الناس في ذلك الوقت ، فروتشيستر مثل هيغر لم يرفضا جين وشارلوت تواليًا لكونهما "أنثى" .

امتاز الاثنان بخاصية غير مُحبَّذة ، وأُغرمت كلا من شارلوت وجين بالرجل القوي ، وذي الخبرة ، وحتى النَزِق . ولقد كان روتشيستر رجلا قويًا ويتصرف بوقاحة أحيانا ، ويقوده غضبه أحيانا لأن يسيء التصرف بسلطته سيدًا للقصر كأن يأمر الناس بخشونة كما فعل مع جين حين أمرها الذهاب إلى المكتبة بنبرة فظَّة (J a n e Eyre 108) . ومثل روتشيستر ، فقد كان هيغر أستاذًا يفقد أعصابه بسرعة أيضًا . وفي رسالة كتبتها شارلوت لصديقتها تحدثت فيها عن تبويخ أستاذها لها بسبب كتابتها السيئة ، وأخبرتها أنها بكت لتنهي الجدال (Smith 36) . ثمة خاصية أخرى غير محبَّذة لدى الرجلين وهي أنهما لم يكونا وسيمينْ ، ووعت إير بعدم امتلاكه الجمال كما أوضحت بأنه لم يكن مائزًا في مجتمعه لوسامته ، ثم قالت : "لكن كان ثمة ما يهمني أكثر من الجمال ، فقد كانت سماته طافحة بما يثير الاهتمام ، وذات تأثير يُخضعني تمامًا" (Jane Eyre 153) . إنَّ الانجذاب بين إير وروتشيستر ، وذاك الذي دفع شارلوت نحو هيغر من النوع الحقيقي ، فلم يكن قائمًا على الافتتان الجسماني منذ أن كان كلاهما غير مُنعَمٍ عليه ببهبة الجمال . على أي حال ، امتلك الرجلان قوة عقلية التي قادت شارلوت وإير إلى الوقوع بحبِّهما . ولم يكن لتدوم أهمية الجمال في العلاقة ، فقد شرعت إير بتثمين ملامحه القبيحة

وعدَّتها شيئًا جميلاً ومتفرداً . وفي الواقع ، حتى برونتي شرعت في عدِّ هيغر مخلوقًا جميلاً كما تخبر في إحدى رسائلها بأنها فور أن تجني مالاً ستسافر إلى بروكسيل لتراه ولو للحظة واحدة (Smith 52) . ولم يكترث روتشيستر

هو الآخر لوجه إير العادي كما أخبرها "عقلك هو كنزي" (Jane Eyre 266) . هنا يوضِّح روتشيستر بأن انجذابه لجين لم يكن لفارق السنِّ مع الشابة التي تصغره كثيرا (قرابة عقدين) لكن لأنه وجد امرأة يُمكن أن يُحبَّها "لقد وجدتُ للمرة الأولى ما يمكنني أنَّ أحبه حقًا ، لقد وجدتُكِ" (Jane Eyre 278) . وفي الواقع فقد وجد كل منهما الآخرَ ، واستمتَعما بكونِهما معه .

كانت العلاقة بين جين إير وروتشيستر من العلاقات الناجحة لذا قررا الزواج ، وابتهجا في تلك الأيام ، تقول جين لروتشيستر عندما أخبرها بشأن الزواج "لا يستمتع الإنسان أبداً بسعادة كاملة" (Jane Eyre 227) . لم تتخيل جين أنَّ حياتها قد تكون مليئة بالسعادة ، وكان من الصعب عليها أن تستوعب حقيقة أنها التقت رجل حياتها وعلى وشك أن تتزوجه . وكما هو معلوم ، فإن زواجهما يُلغى بافتضاح السر المظلم الذي حاول روتشيستر إخفاءه عنها ؛ إذ كان متزوجًا سلفًا .

مثل حال جين ، لم يكن بمُستطاع شارلوت الاستمتاع بسعادتها على نحو كامل حتى مشاعرها تجاه هيغر لم تتمكن من الإفصاح عنها له . وتحُوِّل حبها إلى شيءٍ مُخزٍ لم تقدر على الحديث به دون أن يتنابها شعور بالخزي (Barker) . لم تصرِّح شارلوت بحبها إلى هيغر ولا أن تُعلن عنه وأصبحت متحفِّظة بشأنه . لكنها في

العالم المتخيّل منحت "بطلتها" قوة التعبير عن عواطفها تجاه من أحبَّت ونرى جين إير تُخبر روتشيستر عن حبها بافتخار (B a r k e r) . يتمثَّل الفرق بين هيغر وروتشيتسر المتزوجينْ أنَّ الأخير لم يرغب بالارتباط بزوجته إذ حبسها داخل غرفة ، أما هيغر فقد كان زوجًا مخلصًا لزوجته (Mcdonald 125) . وعندما أُفتضحَ السرُّ ؛ قررت جين أن تتخلى عنه ما دام أنها لا تستطيع الزواج من رجل متزوج . وعلى العكس

منها فقد كانت شارلوت غير قادرة على نسيان هيغر وبدأت بكتابة الرسائل إليه . وفي كلا الحالين فقد كانت شارلوت وجين مُضطرتين للمغادرة فثمَّة زوجة تظهرُ مُشكِّلةً عائقًا في طريقهما . ومنحت شارلوت جين الأسلوب نفسه الذي استخدمته عندما ودَّعت أستاذها "وداعًا سيدي العزيز- ليحفظكَ الله بعين رعايته وخالصها" (S m i t h 69) . تكرر هذا الأسلوب في وداع جين لروتشيستر "ليباركك الله يا سيدي العزيز" (Jane Eyre 281) .

أما اسم "إير" العائلي فيعني "مكان" باللغة الفرنسية ، ومن الوارد أنها بحثت عن مكان قد يمحضها إحساسَ الانتماء (E e l l s) . كان هذا المكان لإير هو قصر ثورنفيلد ، لكن في الواقع فإن هذا المكان الخيالي لشارلوت هو بروكسيل ، وقد استمتعت كلا من شارلوت وجين بإقامتهما في هذين المكانين (W a t s o n) . وحين قررت إير في المرة الأولى مغادرة قصر ثورنفيلد بعد اعتقادها أنَّ روتشيستر سيتزوج بلانش إنغرام كما تقول "حزينة لمغادرة ثورنفيلد ؛ أحبُّ ثورنفيلد : أحبها ،

لأني عشتُ فيها حياة ومسرَّة كاملتين- لحظيًا في الأقل (Jane Eyre 222)" .
نبعَ أسى جين إير من حقيقة أنها اضطرَّت مغادرة روتشيستر بعد أن كانت على وشك الزواج منه لكن الظروف أجبرتها على ترك المكان الذي أحبَّته ، وكذلك فكرة وجود امرأة أخرى قادتها لفعل هذا . وكذا الحال مع شارلوت التي شعرت بالحزن عندما غادرت بروكسيل وكتبت في رسالة إلى صديقتها : "أعتقد مهما طالت بيَّ الحياة فلن أنسى ما كلّفني إياه الانفصالُ عن مسيو هيغر" (Smith 47) . لذا فقد اضطرت شارلوت لمغادرة بروكسيل وربما لم ترغب زوجة هيغر في ببقائها بعد في المدرسة حين شعرت أنَّ شارلوت مغرمة بزوجها (Hinz) . وكما تقول شارلوت فإنَّ المغادرة كلفتها الكثير من المعاناة ، وعندما عادت شارلوت إلى
منزلها فقد كانت تبدو بحال حسن لكنها عليلةٌ ذهنيًا (Ceri) . ولعلَّ مصداق هذا افتتاح شارلوت لروايتها "لم يكن ثمة احتمال" (Jane Erye 1) . ولم يكن ثمة فرصة لتكون في علاقة مع هيغر حتى ولو في إطار صداقة ما دام أنه لم يعد مكترثًا لعلاقته بها . ومن هذا الواقع القاسي ؛ أنهت رواية جين إير نهاية سعيدة .
ذاقت شارلوت طعم بعض السعادة مع هيغر حين قابلت رجلاً ذكيًا مثله وتناقشت معه . ولم يكن بمقدورها أن تستمرَ طالبةً عنده أو صديقة له ، وربما هذا ما قادها إلى كتابة تلك النهاية السعيدة . وإني أومن بأنها كانت على قدر كبير من السعادة في بداية علاقتها مع هيغر مثل سعادة روتشيستر عندما وجد جين . وربما استمتعت بشعور الحب معه ونالت ما تيسَّر من البهجة منه حين أخبرته بأن رسالتها أنعشت

روحها (68 **Smith**) . كان يكفيها أن تستلم كلمة أو اثنتين منه طالما قرنت نفسها بـ"الفقراء" الذين جلّ ما يرغبون به فتات متساقط من مائدة "الأغنياء" ، وأعلنتها صريحة بأنها ترغب بنزر قليل من الحب من أولئك الذي تحبهم (58 **Smith**) . ثم بدأت شارلوت بمرور الشهور ترغب بالكثير منه إذ لم يكن كافياً لها أن تستلم رسالة كل ستة أشهر . ولم تستطع أن تحظى بنهاية مثالية مع هيغر لكنها منحتها لجين (**Barker**) . إذ ابتدأت فصل النهاية السعيدة في الرواية "أيها القارئ لقـــــد تزوجته" (397 **Jane Eyre**) . لم تكن هذه النهاية محض لمِّ شملٍ مع روتشيستر بل كذلك في كونها في علاقة مقدَّسة معه ألا وهي الزواج .

كان هيغر إلهامَها طوال مسيرة حـــــــــــياتها الأدبية ، فقد بدأت بكتابة أول رواياتها "الأستاذ" التي ألهمها إياها هيغر ، وكانت روايتها الثانية "جين إير" التي أذاعت اسمها وشهرتها- ثمرة حبها الضارب الجذور في أعماقها تجاهه .

أعاقت شارلوت مسيرة بطلتها بما واجهته في حياتها هي ؛ حيث امرأة تمثل عقبةً كأداءـ لكن النهاية السعيدة كانت حليفة بطلتها . ومنحتها الاتحاد الذي لم تتمكن من التعبير عنه ما دامت غير قادرة على رؤية هيغر . لكن هذه السعادة المائزة التي خصَّت بها بطليْها بمنحهما فرصة الزواج- لم تكن مُقدَّرة لشارلوت مع هيغر لتكتبَ "أيها القارئ لقد تزوجته" . على أي حال ، فقد ساعد هيغر شارلوت لتصبح واحدة من أفضل الكاتبات الفيكتوريات ، وأن تكون أفضل أعمالها ، جين إير ، رواية خالدة كُتبت بحب صادق كنته له .

Works Cited

Bronte, Charlotte. Jane Eyre: London, Wordsworth

. Editions Limited, 1992. Print

Barker, Juliet. The Bronte: London, Hachette Digital,

. 1994. Web. 28 Dec. 2017

Çeri, Mine Özge. Traces of the Life of Charlotte Brontë

in Jane Eyre. Sùleyman Demirel University, Turkey,

. May 5–7 2011

. Web. 11 Oct. 2017

MacDonald, Frederika. The Secret of Charlotte Bronte;

. London, 1914

. Web. 10 Oct. 2017

Smith, Margret. , ed. Selected Letters of Charlotte

. Bronte: Oxford University Press Inc, 2007

. Web. 9 Oct. 2017

Gaskell, Cleghon, Elizabeth. The Life of charlotte
. Bronte. 2nd ed. London: Smith, Elder, 1857
. Web. 10 Oct. 2017

. Claire, Harman. "The Real Rochester". Telegraph (2015)
. Web. 26. Dec. 2017

Milton, Joyce. Jane Eyre; Barrano`s Educational
. series, 1984. Web. 26. Dec. 2017

Eells, Emily. "The French aire in Jane Eyre ".
. Openedition (2013). Web. 20. Dec. 2017

Orel, Harold. The Brontes Interviews and
. Recollections; Springer, 2016
. Web 15. Dec. 2017

ملك رواية الجريمة اليابانية في العصر الذهبي - باول فرينتش

(سيشي يوكوميزو)

ترجمة : زينب محمد

شهدت السنوات الأخيرة تحركات للأكاديميين حول العالم للنظر في الحركة الأدبية للقرن العشرين ، خاصّةً للحداثة من نطاق عالمي . مما أدى إلى توسع الإنتاج الأدبي الحداثي أكثر من كونه منحصراً في جويس ، وولف ، إليوت ، باوند أو هيمنغوَي ، وللتفكير أكثر حول الأدب الذي يتدفق ذهابًا وإيابًا عبر الكرة الأرضية فمن الواضح أن هذا مرحب به . مع ذلك ، حين نتحدث عن العصر الذهبي لكتابات الجريمة ، فإن تلك الحقبة تتركز إلى حد كبير في حقبة العشرينات والثلاثينات ، وتتكون من القصص البوليسية التي تركز التحقيق عن هوية القاتل والألغاز البوليسية التي تُقام غالبًا في البيوت الريفية المنعزلة ، وما زالت تُرى غالبا في الأسلوب البريطاني وشمال أمريكا . مارجيري ألينغهام ، جلبرت شيسترتون ، أجاثا كريستي ، جوزيف جيفرسون فارجون ، دوروثي سايرز وجوزفين تي ، بالإضافة إلى الأمريكيين الذين يكتبون بطرق مشابهة مثل إيرل دير بيغرز ، إليري كوين ، إرل ستانلي غاردنر وآخرون ممن سبقوا ظهور هذا الأسلوب القاسي ، هناك القليل من الطابع الدولي إذا أضفت أمثال جورج سيمنون في فرنسا والنيوزيلنديّ نجيو مارش . لكن القليل من الاهتمام في أي مكان آخر .

على الرغم من ذلك ، الآن يمكن لمحبي العصر الذهبي أن يقرأوا للممثل الياباني الرئيس لهذا النوع من الكتب باللغة الإنجليزية ، سيشي يوكوميزو ، الذي كان معاصراً لجميع الكتاب أعلاه كونه وُلد في كوبي عام 1902 .

قال دانيال سيتون ، من دار بوشكين فيرتيجو برس في لندن والذي نشر للتو اثنين من كلاسيكيات يوكوميزو المترجمة حديثًا ، لموقع كرايم ريد : "القراء في بريطانيا والولايات المتحدة يحبون كلاسيكيات العصر الذهبي لمؤلفين مثل أجاثا كريستي وجون ديكسون كار ، لذلك اعتقدنا أن فرصة استمتاعهم بأعمال يوكوميزو المبتكرة سيكون متأخر قليلاً " . لدى القراء الآن جرائم هونجين **The Honjin Murders** (ترجمة لويز هيل كاواي) و لعنة إينوماجي **The Inugami Curse** (تُرجم عبر **Yumiko Yamazaki**) ، وكلاهما يضم المحقق الهاوي القذر كوسوكي كيندايتشي .

بمعنى ما السبب في أن كتب يوكوميزو لم تُترجم إلى اللغة الإنجليزية من قبل هو لغز بحد ذاته ، الإجابة الوحيدة من الممكن أن تكون بسبب أن العصر الذهبي لجرائم القتل في الغرف المقفلة ، الحبكة المبتكرة والمحققين المحترفين كانت من الأشياء التي انتشرت في بريطانيا غالبًا وفي أمريكا احيانًا . مع ذلك فالعناوين المذكورة سابقًا هي فقط اثنتين من بين ٧٨ رواية تُظهر المحقق كوسوكي كيندايتشي . كتب يوكوميزو أيضًا الكثير من الروايات الأخرى بين عام 1935 ووفاته في عام 1981 ، باع خلالها أكثر من 55 مليون كتاب .

نُشرت رواية جرائم هونجين أول مرة عام 1946 (على الرغم من أن أحداثها تدور في مدة ما قبل الحرب عام 1930) وفازت بأول جائزة في اليابان لكتّاب الغموض في عام 1948 . هي رواية كُتبت في العصر الذهبي عن عمد ، كتبها كاتب استشهد بتأثره بكريستي ومؤلفي العصر الذهبي الأوروبيين . مع هذا فإن هذا الكتاب قطعًا ياباني في عالمه ، تدور أحداثه في نُزل هونجين المثلجة والمنعزلة (نوع تقليدي من النُزل حيث كان يُقيم فيه النبلاء في حقبة إيدو التي امتدت من عام 1603 إلى 1868 (آخر حقب اليابان القديمة) . هذه الرواية تُعد من ألغاز الغرف المقفلة البوليسية ، تتكون من محقق بوليسيّ ، مفتش إيسوكاوا بالإضافة إلى المحقق السري كوسوكي كينداايتشي المجرد من السلاح . حدثت جرائم القتل قبل مراسم زواج تقليدي مع آلة الكوتو ، آلة وترية تقليدية في اليابان ، ستكون أساسية لهذه الحبكة . تشمل الأدلة الأخرى سيوف الكاتانا (سيوف الساموراي) وما إذا كان أحدهم قد قام بطقس السيـــــبوكو الانتحاري (انتحار الساموراي عن طـــــريق قطع الأحشاء) . علّق يوكوميزو حين نُشر الكتاب متسلسلاً وشبهه المراجعون بروايات العصر الذهبي البريطاني وبعدها تُرجم وقرأه اليابانيين ، "خلف الحكاية ، دائمًا توجد صلة بالتاريخ الياباني" .

لم يكن يوكوميزو كاتب الجرائم الياباني الوحيد في منتصف القرن العشرين الذي تأثر بالعصر الذهبي ، وبالتأكيد ألهمت شهرته ونجاحه الأجيال اللاحقة . فهناك الكاتب سوجي شيمادا الذي وُلِد في عام 1940 في فوكوياما ، كتب بأسلوب العصر الذهبي بإسهاب في كلٍ من أكثر روايتيْه مبيعًا المحقق ميتاراي والمحقق يوشيكي ،

ومثل سلفه يوكوميزو فقد كان حريصاً على ذكر الكتّاب الذين ألهموه ، لا سيما إدجار آلان بو ، كريستي وآرثر كونان دويل .

ولكن من المهم أيضًا أن نرى يوكوميزو كاتبًا ضمن التقاليد الأدبية اليابانية وكونه أكثر الكتَّاب انتشاراً في أوائل القرن العشرين أيضًا ، وليس فقط من ضمن أولئك الذين سعوا لتقليد الكتابة الغربية . عندما كان شابًا ، كان يوكوميزو قادراً على الاستفادة من رواج الروايات الغربية في اليابان والكم الهائل من الكتابة ، وليس فقط قصص الجريمة المترجمة إلى اليابانية كما هو واضح . كان يوكوميزو أيضًا معاصراً قريبًا للكتّاب اليابانيين الحداثيين ، أو كما كان يُطلق عليها غالبًا مدرسة الإثارة الجديدة للكتابة اليابانية . بحث هؤلاء الكتاب ، مثل ريونوسكي أكوتاجاوا ، وريتشي يوكوميزو ، وياسوناري كاواباتا وجونيتشيرو تونيزاكي ، بجد للحصول على ترجمات للكتابة الأوروبية والأمريكية وسعوا بوعي إلى مزج كل من أساليب الكتابة اليابانية التقليدية والأساليب الغربية في أعمالهم ، وكذلك إعادة تفسير الأحداث التاريخية والقصص الكلاسيكية . قاموا بخلط الثقافات والحقب الزمنية والأساليب الشرقية والغربية عن عمد وجلب المشاعر المرهفة الحديثة حتى حين تكون الأحداث كُتبت عن الماضي .

يتضح أن يوكوميزو قد تأثر قليلاً بهؤلاء الكتّاب الأوائل ، خاصةً أكوتاجاوا ، يظهر هذا في استخدامه المتكرر لوجهات النظر المتضاربة والمتناقضة للحدث نفسه- في حالة يوكوميزو كان هذا الحدث هو جريمة على الدوام . باستخدام هذا الأسلوب الأدبي مراراً وتكراراً ، يتابع يوكوميزو القصة القصيرة المؤثرة جدا لأكوتاجاوا عام

1922 **In a Grove** (المستوحاة من قراءة أكوتاجاوا للكاتب الأمريكي **Ambrose Bierce**) ، وتقدم ثلاث روايات مختلفة عن مقتل ساموراي .
أصبحت القصة أشهرَ في كل من اليابان بعد الحرب والغرب مع نجاح فيلم أكيرا كوروساوا عام 1950 في راشومون .
كان يوكوميزو على وعي تام حينما اتخذ قرار الكتابة بأسلوب العصر الذهبي الإجرامي . في السابق ، جرب في البداية حين كان لا يزال يعمل في صيدلية عائلته (كان صيدليًا مؤهلاً) الكتابةَ التاريخيةَ (مرة أخرى مستلهمة من أمثال أكوتاجاوا) وبعدها قصصَ خيالية تاريخية تُبرز قاضٍ متدرب يحل الجرائم (هذا الصنف كان شعبيًا وبالأخص في الصين ثم انتشر في اليابان أيضًا) . انقطعت مهنته إجباريًا خلال الحرب العالمية الثانية بسبب نقص الأوراق وقيود النشر (بالإضافة إلى مرض السل الشديد الذي أصاب يوكوميزو) . خليط من المرض والرقابة يعني أنه دبَّر بصعوبة الحصول على بعض القصص الرومانسية المنشورة حتى نهاية الحرب في 1945 .
استمر هذا الوضع على حاله بعد الحرب فحسب ، خلال الاحتلال الأمريكي لليابان ، ليقرر يوكوميزو أن يكتب عمداً بأسلوب العصر الذهبي ، من أجل نشرها متسلسلةً في مجلات أدبية قبل نشرها في كتاب ، وأن تجري وقائع رواياته في اليابان المعاصرة (أو الحديثة) . أدخل سيشي يوكوميزو من أجل قرَّائه اليابانيين كتَّاب العصر الذهبي لأدب الجريمة الذين أمتعوا وقُرءوا إجباريًا في سنوات ما بعد الحرب العصيبة . على أي حال لولا المترجمين إلى الإنجليزية لبقي الكاتب مجهولا خارج اليابان تقريبًا . وحتى يومنا هذا . يسعى الناشر بوشكين فيرجيتو لترجمة عناوين

أخرى ليوكوميزو . ما زالت تُقرأ روايات يوكوميزو في اليابان على نطاق واسع ويُحتفى بذكره سنويًا بجائزة أدبية هي جائزة سيشي يوكوميزو لرواية الغموض غير المنشورة ، التي تأسست في عام عام 1980 . ويحظى الفائزون بمبلغٍ ماليّ مُجزٍ ودُمية لكوسوكي كيندايتشي ، أشهر إبداعات يوكوميزو وأمضاها ذكرًا .

كاتبة من المستقبل : من كانت إيزومي سوزوكي المتمردة على أعراف الخيال العلمي؟

ترجمة : لولو البريدي

يحدثنا آندرو ريدكر عن الحياة القصيرة والمبهرة لفنانة متميزة بحق .

إليكم ما نعرفه عنها :

وُلدت في اليابان في عام 1949 . انتقلت إلى طوكيو بعد تخرجها من الجامعة حيث عملت مضيفة في حانة . ظهرت في بضعة «أفلام وردية» -نوع فرعي دخيل على الفن من أنواع السينما المستغلة للجنس- أخرجها من بين عدة مخرجين كوجي واكاماتسو . عملت عارضة لمصور الفن الإيروتيكي نوبويوشي أراكي قبل أن تكرس نفسها للكتابة بدوام كامل . تزوجت عازف الجاز الحر كاورو آبي في عام 1973 ، أنجبت منه بنتًا ، توفي آبي من جرعة مخدرات زائدة في عام 1978 بعد سنة من طلاقهما . أنتجت بغزارة في السنوات التي تلت وفاته ، إذ كتبت قصصًا قصيرة ، روايات ، مقالات . انتحرت في عام 1986 وبعمر السادسة والثلاثين .

هذا في المجمل هو مجموع المعلومات المتاحة بيسر للقراء باللغة الإنجليزية حول سيرة إيزومي سوزوكي الذاتية ، الكاتبة الرائدة في مجال الخيال العلمي ، وتتوفر على موقع Verso أول مجموعة قصصية لها تصدر باللغة الإنجليزية بعنوان «ملل

شديد **Terminal Boredom**» . لعله ليس من المفاجئ وجود معلومات أكثر بكثير متاحة باللغة الإنجليزية عن الفنانين الذكور الذين عاشت وعملت معهم ، فغالبًا ما تُذكر حياتها في معرض الحديث عن حيواتهم ، هذا إن ذُكرت أصلاً . نشر «ملل شديد» سيمكِّن القراء باللغة الإنجليزية من التعرف على إيزومي سوزوكي من خلال كتاباتها مباشرة . إذًا من كانت على أي حال؟ وماذا بشأن الأعمال التي خلَّفتها؟

تنوِّه الباحثة ماري كوتاني في مقالة من المقالات الأكاديمية الإنجليزية القليلة التي ذكرت سوزوكي إلى أنها لم تعد نفسها كاتبة خيال علمي دائمًا ، بل صدف أن قَبِلَت «مجلة خيال علمي» قصتها الناجحة «متدربة الساحرة» مما دفعها لمواصلة الكتابة لهم . سبب انتقالها في ذلك الوقت إلى الكتابة في هذا النوع (في الأقل جزئيًا) هو الصدفة والحاجة ، فإن كانت «مجلة خيال علمي» ستدفع لها مقابل أعمالها ، فستعمل لِـ«مجلة خيال علمي» . بشَّر كونها حاملاً في الوقت الذي باعت فيه القصة بمسيرة مهنية يتحد فيها النوع والجنوسة (أدوار النوعين في المجتمع) معًا . طبقًا لكلام أحد مترجمي أعمالها ، وهو دانييل جوزيف ، فإنَّ الخيال العلمي «حرَّر كتاباتها ، ووفَّر لها ملعبًا يخوِّلها لتحليل المجتمع الياباني الذكوري وعلاقتها به» وكان «عالَمُ الخيال العلمي الياباني ، مثل المؤسسة الأدبية عمومًا ، ناديًا للصِّبية حَرفيًا» في ذلك الوقت ، ويذكر طرفة مفادها أن سوزوكي «سألت شبه مازحة عميد الخيال العلمي تاكو مايامورا إن كان يُسمَح لها بالانضمام لنادي كتَّاب الخيال العلمي» الذي يشتمل على ثلاثين عضوًا كلهم رجال . بماذا أجابها مايامورا؟

ضَحِك من سؤالها .

لكن سياسات سوزوكي الجندرية معقدة ، بل حتى مترددة ، وعصيَّة عل التأويلات الواضحة ، ويتجلى ذلك في أول وربما أفضل قصة في «ملل شديد» بعنوان «نساء ونساء» التي تدور أحداثها في عالم مأهول بالنساء على نحو شبه كامل ، حيث يوضع من بقي من الرجال في منطقة الشَّغْل النهائية للمستـــــــــــــبعَدين جندريًا (أو GETO في ترجمة جوزيف البارعة) . في هذه القصة التي تتجلى فيها اليوتوبيا ، استُبدلت المواد القابلة للتجدد بالمواد الملوثة ، وتذهب الطفلات الصغيرات ، مثل ساردة القصة يوكو ، في رحلات ميدانية لمشاهدة مسرحيات عن صافو . لكن يوجد خطبٌ ما ، فالثقافة الشعبية تحرِّم التطرق للرجال ، واحتجزت الدولة أم يوكو ، وما تزال أدوار النوعين قائمة بيد أنها أشد ضررًا مما سبق : حين يتعلق الأمر بالزوجين ، فإن المرأة الأكثر «رجولية» تذهب إلى العمل ، أمَّا المرأة الأكثر «أنثوية» فتدبِّر شؤون المنزل . تتساءل يوكو في لحظةٍ معينة ما إذا كان العالم «يتراجع خطوة للوراء» بغض النظر عن التقدم الواضح .

تعتمد القصة على لقاء بين يوكو وفتى اسمه هيرو يعيش متواريًا عن الأنظار . بعدما أفضيا بمكنون قلبيهما لبعضهما وتشاركا وجبة ، أمسك هيرو بيوكو . «ثبَّتني على الأرض كأننا نتصارع ، ظننتُه يعبث فحسب في البداية ، لكنه لم يكن يعبث ، ولا حتى قليلاً ، لم يكن هيرو يعبث إطلاقًا» . ثم «أمضيتُ بقية ذلك اليوم في اكتشاف حقيقة الحياة البشرية المفزعة وغير المتوقعة ، في اكتشافها بجسدي» .

ليس تصوير سوزوكي المتردد لمجتمعها الأمومي غريبًا في حد ذاته، فقد ذكرت كوتاني فيما كتبته أنه بخلاف الخيال العلمي الأمريكي فإن «الخيال العلمي الذي تكتبه النساء اليابانيات لا تحكمه أجندة سياسية صارمة، بل في الواقع إنه لمن الصعب أو المستحيل العثور على خيال علمي ياباني يروِّج للنسوية». الجذاب في كتابات سوزوكي هو أن ترددها يشمل كل الاتجاهات، فقد يكون مجتمعها الأمومي مستبدًا، لكن بالكاد يُسمح للرجال بالإفلات بفعلتهم، فهم أشخاصٌ «صعبو المراس جدًا» وكائنات «من أيسر ما يكون» بل وحتى «خَطِرة»، وتصرف هيرو يؤكد على ذلك، ومع هذا تظل يوكو غير متيقنة، إذ تنتهي القصة وهي تفكر بِـ«هيرو المسكين» بغض النظر عن الفعل «المفزع» الذي فعلاه. ربما ستنضم لحركة مقاومة سرية، أو ربما لن تنضم، فهي لم تحسم أمرها بعد.

تسخر سوزوكي من أدوار النوعين في «نزهة ليلية» بترجمة سام بيت، وهي قصة تحاول فيها عائلة فضائية التظاهر بأنهم بشر من خلال دراسة تفتتهم الثقافي: كتاب عن علم النفس، نسخة من رواية ذهب مع الريح. قال فضائي بعد تحوله من ذكر لأنثى: «قرأتُ المجلات النسائية، حتى إني أعرف أكثر من أمي عن الفطور المتأخر في يوم الأحد، إذ يُفترض بالفتيات فيه أكل الزبادي والفاكهة، أوه، وكعك الجبن أيضًا». تتكرر في «ملل شديد» الرغبات المتخيَّلة في تبديل هوية نوعيّة بهوية نوعيّة أخرى أو التخلص من النوع بأكمله. تصرِّح شخصية قائلة في «بوسعك أن تحلم» بترجمة ديفيد بويد: «أنا لستُ برَجل أو امرأة، أنا أريد أن أخرج من هذا المكان فحسب».

الهروب ثيمة أخرى متكررة ؛ في قصة «ذلك النادي الساحلي القديم» بترجمة هيلين أوهوران ، تشبه شبهاً شديداً حلقة مسلسل **Black Mirror** بعنوان «سان جونيبيرو» ، تجد امرأة نفسها في كوكب يشبه منتجعًا بجوار شاطئ . إنه موقعٌ ساحر ، ذو جو مثالي ، يعيش فيه السكان حيوات «رغد مطلق» . تقع المرأة بحب شاب وسيم نصف بشري ونصف فضائي يُدعى ناوشي في أثناء مكوثها هناك ، لكن حين تُجبِر سلسلةٌ من الحوادث المرأةَ على مغادرة الكوكب ؛ تصحو لتكتشف بأن الكوكب المنتجع ليس إلا محاكاة حاسوب ، برنامج علاجي نوعًا ما لمدمني المخدرات ومدمني الشراب ، أمَّا في الواقع فهي ما تزال «زوجة محزونة» ، «عجولة ومنزعجة ، لكنها أضعف وأشد خمولاً من أن تحسِّن من وضعها» ، زوجها ناوشي «قبيح ورث الهيئة ، عفريتٌ مقارنة بما كان عليه قبلاً» . حين يكون الهروب في قصص سوزوكي ممكنًا ، فإن الخيبة تعقبه حتماً .

تخطت الشخصيات الأخرى مرحلة الشعور بالخيبة فقط ، فبطلة «بوسعك أن تحلم» تَصِف نفسها بأنها «لا تعتقد بمعتقدات ثابتة ، ولا تعاني من عقد نفسية ، بل من نقص في الثقة بالنفس يصاحبه استسلامٌ متشائم» وتكرر ساردة قصة «ملل شديد» بترجمة جوزيف أيضًا ، هذه الانطباعات قائلة : «متى ما حدث أمرٌ خطر ؛ أقنع نفسي أن ذلك ليس بالخطب الجلل . . . لا شيء يؤثر علي» وانتهى بها المطاف بقتل شخص لتشعر بشعور ما فقط .

التردد ، الخيبة ، الاستسلام : تعبِّر قصص سوزوكي ببلاغة عن لحظات إنهاكنا حتى إنه ليسهل عليها إغفال أهمية سياقها الثقافي . (قُوبلت بمارج بيرسي وأليس شيلدون ، المعروفة باسم جيمس تيبتري جونيور ، غير أن قراءتنا لها تذكرنا أكثر بقراءتنا لآتوسا مشفق ، إن كانت آتوسا مشفق تكتب عن مواعدة الفضائيين) .

وُلدت سوزوكي في ذات العام الذي وُلد فيه هاروكي موراكامي ، وتحتوي أعمالها على بعض من السمات الثقافية الشعبية (نوادي الجاز ، أسطوانات روك آند رول الموسيقية) التي يتكرر ظهورها في أعماله الخيالية ، لكن سوزوكي تقدِّم على نحو أكيد منظوراً أشد واقعية عن الستينيات ، حتى حين تجري أحداث القصص في أزمنة وكواكب أخرى . تتمحور «يدخل الدخان في عينيك» بترجمة آيكو ماسابوتشي و«منسي» بترجمة بولي بارتون و«ملل شديد» حول مدمنات مخدرات احترقن بشدة بالنيران القديمة . في رأي سوزوكي ، أينما وُجد الجنس ؛ وُجد الاستغلال ، أينما وُجدت المخدرات ؛ وُجد الإدمان . تظل موسيقى الروك آند رول وحدها سليمة .

*

بوسع القارئ المتفاني الذي لا يخشى خرق حقوق النشر أن يجد في زاوية بعيدة من زوايا الإنترنت ملف **MKV** لِـ**"Endless Waltz"** (1995) فيلمٌ أنيق ومؤثر بترجمة إنجليزية عن قصة عشق سوزوكي وكاورو آبي . يقدِّم **"Endless Waltz"** لمحة نادرة عن حياتها الخاصة- أو على نحو أدق ، حياتها وفقًا لتصور

واكاماتسو ومايومي إينابا كاتبة الرواية المقتبس منها الفيلم (في عام 1992 ، قاضت ابنة آبي وسوزوكي ، التي كانت حينها في السادسة عشر من عمرها ، إينابا بتهمة انتهاك الخصوصية) .

صوَّر واكاماتسو آبي (أدى دوره مغني البانك ، الذي أصبح مؤلفًا ، كو ماتشيدا) الفنان بكونه شابًا مهووسًا بنفسه . آبي موهوب ، عنيد ، يتلاعب بالناس ، يقلل من شأن سوزوكي ثم يتوسل لها لتسامحه ، ثم يرمي إحدى مخطوطاتها ، ثم يحدثها بغضب قائلاً : «أنتِ تكتبين لمجلات متدنية الجودة ، تحسبين نفسكِ مؤلفة!» لكن سوزوكي (ليونا هيروتا) لا تقيم وزنًا لكلامه ، وتخبره أن على أحد أن يجني المال ليتسنى له «عزف الساكسفون في الأندية متدنية الجودة» يصطدم هنا النوع بأدواره المجتمعية مجدداً ، فعمله فنٌّ ، أمَّا عملها فهو لدفع الفواتير ، وتقول له : «إنْ كان سيشتري مخطوطتي ، إذًا ليحيا المجتمع الاستهلاكي!» ليضربها ، فتضربه .

اعتماداً على المكان الذي يحدث فيه مشهد معينَّ - ينطلق الفيلم بسرعة ويُسْر ذهابًا وإيابًا عبر الزمن- تُصَوَّر سوزوكي بأنها إمَّا فنانة متفانية ، إمَّا مدمنة مخدرات بوهيمية ، إمَّا حبيبة مهووسة ، إمَّا أم مخلصة ، إمَّا زوجة محزونة ، فهي ضحية للعنف الجسدي واللفظي ومقترفة له في ذات الآن . باختصار ، هي شخصية معقدة بشدة ، أكثر تعقيداً من آبي الذي يمتثل بسهولة لنموذج العبقري المعذَّب .

في أواخر الفيلم لحظةٌ كاشفةٌ يصادف فيها آبي ، الذي أضحى الآن طليق سوزوكي ، إحدى كتبها في محل ، يحمِّله ذلك على التفكر في أيام زواجهما ، في ما

بعد ظهيرة أحد الأيام تحديداً ، حين رأى من غرفة النوم سوزوكي وهي تكتب (في الفيلم لقطاتٌ عديدة لآبي وهو يعزف على الساكسفون ؛ هذه لمحة نادرة لسوزوكي أثناء عملها) مرتديةً النظارات ، منحنية فوق مذكراتها ، تتدلى السيجارة من شفتيها ، غير مدركة لكونها مشاهَدة إطلاقًا . يوحي الحزن بعيني آَبي بأنه بدأ يدرك ، ربما للمرة الأولى ، وجود جزء منها -أي مخيلتها- لن يتسنى له معرفته أبدًا ، ذلك الجزء منها تحديداً هو الذي يبقى على قيد الحياة .

العزوف عن محبة أدب الحداثة -فيرونيكا إسبوسيتو Veronica Esposito

ترجمة : عباس الحساني

لا أعلم إن كنت سأومن بأدب الحداثة بعد الآن ، كان أدب الحداثة يعني لي الكثير أكثر من أي نوع آخر ، لكنني أتوجس منه خيفة الآن ، إنني أراه الآن كرؤية للبشرية مبنية حول اللا معنى ، النقص والضعف .

وهو أدب عن المهام العقيمة والبحث عن هوية صعبة التحقق وغالبا ما يشار إليها بالظلام ، طوال حياتي شعرت أن هذه القيم فطرية ، أما الان فهي غريبة . إن ما أعنيه بالأدب الحداثي هو مجموعة من المؤلفين الرواد الذين أسسوا حركة أدبية بعيدا عن الصدمة والشوق ، فقدان الشخصية وفوضى العلم الحديث . عاش هؤلاء الكتاب خلال حقبة تحول مجتمعي غير سابق ، وكذلك خلال حرب لم تشهد حضارتهم مثل قساوتها ، وقد واكبوا انهيار الأنظمة السياسية التي كانت مهيمنة على مجتمعاتهم ، كما أنهم شهدوا تحولات مزلزلة في بيئتهم الثقافية والاجتماعية ، ورداً على ذلك فقد أنتجوا أدبا يعبر عن محاولاتهم لصياغة معنى لهذا الواقع المقلق . وفوق ذلك فإن أغلب كتاب الحداثة تعرضوا لمشاكل وصدمات نفسية هزت وجدانهم ، فعلى سبيل المثال عانت الكاتبة البريطانية فرجينيا وولف (1882–1941) من الاكتئاب الهوسي أدى بها الى الانتحار بعد سنوات من الاضطراب . كما إن كافكا انكسر في الأساس بسبب شعوره بالظلم وقد توفي بسبب مرض مروع . وجيرترود شتاين [روائية وشاعرة أمريكية 1874– 1946] التي أُسيء فهم حياتها

الجنسية ، مما أدى إلى استبعادها من الحياة والمجتمع الطبيعي . وقد كانت تعاني من مرض عقلي في الأرجح . وهناك أيضا الشاعر النمساوي ريلكه الذي تصور أنه بديل عن أخته الميتة كما أنه عانى من المرض في طفولته ، والقائمة تطول .

كان أدب الحداثة مفهوما لي لأن حياتي اتسمت بصدمة نفسية هائلة ومستمرة أيضا ، لقد نشأت وأنا أفهم أنني على خطأ وأنني غير محبوب ، ولن أتمكن من الوصول الى ذاتي الحقيقية . والواقع أنَّ قسما كبيرا من هذه الصدمة كان نابعا من إرغامي على النمو والعيش في نوع جندري خطأ كما كان نابعا من ديناميكية أسرية مختلة جعلتني أشعر بالخوف على سلامتي وعجزي عن اكتشاف هويتي ، بسبب تعرضي لهذه الصدمات الهائلة التي لم أفهمها ، ناهيك عن شفائي منها ، وعندما رأيت الحداثيين يصورون صدماتهم وأزماتهم النفسية في أدبهم ، شعرت أنني أفهم حالتي . كانت رواية (مذكرات مالته لويدز) ، وهي الرواية الوحيدة للشاعر ريلكه (1875–1926) ، واحدة من أولى الأعمال الأدبية التي جعلتني أشعر بأنني شخص متحول جنسيا ، أجزاء كثيرة من الكتاب كانت تمثيلا لحياتي وما يكتنفها من السرية والأقنعة والشوق امرأةً متحولةً جنسيا . أتذكر ما أكثرَ حماسي عندما قرأت الكتاب ، لأنني وجدت مؤلفا يفهم مشاعري ويعبر عنها في أعماله بـــــــــدقة . لقد شعرت بأنه يكتب عني . في تلك الأيام لم أعتقد أبدا أنه يمكنني الحصول على ما أريد ، وبسبب ذلك خدرت مشاعري كي أتخلص من ألم عيش حياة فاشلة ، لقد تعلمت أن أتعايش مع حياة الحسد والسرية والشوق ، لأنني اعتقدت بأنها الحياة الوحيدة الممكنة ، الخدر الذي جعلني أتخطى هذه الحياة يعني أن عالمي ليس له

أي معنى متأصل ، لم أفهم لماذا يسعى أي شخص إلى السعادة ، كنت دائما أعرف أنني سأعيش مع ألم لا يمكن التعبير عنه أو شفاؤه .

إنَّ قراءة أعمال أدباء الحداثة كان السبب في بعث الارتياح في نفسي ، ذلك لأنهم حولوا حياة اللا جدوى الى حياة البطولة ، وكان من المفيد أن نراهم وهم يبنون معانيهم الخاصة انطلاقا من الفلسفة الوجودية ، وكيف تعلموا الاعتزاز بآلامهم وشوقهم لانهم يعتقدون أنهم لا يملكون خيارا آخر . أما الآن فقد تغير كل شيء في لقد أصبحت الشخص الذي كان يجب أن أكون عليه ، وقد غادرت حالة الخدر التي لا يمكن علاجها .

لقد تغيرت معتقداتي وقيمي تغيرا جذريا حتى إنَّ الكتابات الحداثية لم تعد تمسني كما كانت ، لا زال بإمكاني أن أعجب بجمالية العمل الأدبي لكن خبرتي به فقدت شيئا حيويا . كانت نقطة التحول الاساسية عندي حينما غيرت نوعي ، لقد فهمت أن النوع الذي عينني به العالم بناءً على أعضائي التناسلية غير صحيح . وأخيرا بدأت أعيش في النوع الذي ولدت به حقا . عندما خضت هذه الرحلة بدأت أفهم أن الصدمة العميقة التي تعرضت لها ، وكيف شكلت هذه الصدمة شخصيتي وسلوكي . وببطئ بدأت أعيش الحياة التي كان ينبغي أن أعيشها ، فبدأت أتخلص من هذه الصدمة ، وأظهرت الأشياء التي كانت مكبوتة داخلي ، وبمجرد أن أخرجتها بدأت بالتعافي من ضررها . ولكي أتمتع بصحة جيدة بدأت بتغيير معتقداتي حول الحياة ، وما تعلمته من الحداثيين هو محور هذه المعتقدات .

أتذكر جيدا عندما أدركت ما كان يحدث ، لقد كان أول عيد ميلاد لي وأنا أنثى ، حينها كنت قد أمضيت سبعة أشهر امرأةً ، وقد مرت بضع سنوات حتى أعلنت عن كوني متحولة جنسية ، ثم بدأت بتأنيث حياتي بطرق مختلفة . استيقظت مرة في الصباح الباكر وأخذت حماما دافئا ، وجلست مستضيئة بنور الفجر وبدأت أقرأ قصائد ريلكه (سونيتات لاورفيوس) ، وهي ذات الأشعار التي قرأتها من قبل واعتززت بها ، وجعلتني أشعر بأنني فهمت ومكنتني من الإحساس بنفسي . لكن هذه المرة لم أتأثر بالكلمات كما تأثرت من قبل ، لم يمسني العمل ، كما أن الكلمات لم تتوغل الى داخل نفسي وروحي ، لقد أحسست بالانفصال عن هذا الشعر .

في ذلك الصباح بدأت أفهم أن الحداثيين كانوا ذات مرة منطقيين في نظري لأنني عشت مع ينبوع طافح من الألم والشعور الدائم بالضياع .

لكن الآن وبعد أن طورت جسدي الصحيح ، وافتراض مكاني المناسب في العالم ، بدأت هذه المشاعر بالتلاشي ، وببطء بدأت استبدلها بمشاعر الرضا ، الصواب ، الشفاء ، والصحة فكنت أراجع اللغة التي أستخدمها في التكلم عن عالمي وأطور موقفا جديدا تجاه الحياة ، ولأول مرة في حياتي شعرت بالامتنان لوجودي وآمنت أن السعادة هدف جدير بالاهتمام يجب أن أتابعه .

رغم أن حياتي كانت بعيدة عن المثالية ، ولا يزال لدي الكثير من المشاكـــــــــــــل الجسدية ، كما أن الغرباء يصنفوني كائنا مميزا ، فإن التغيير في منظوري أحدث فرقا جوهريا .

لأنني قمت بهذه الرحلة فإنني الآن أعرف قوة فهم قصة حياتك ، ذات مرة كنت عالقة داخل هذا السرد الحداثي عاجزة ومرتبكة كبطل كافكا ، لم أكن أعرف بداياتي ولم أفهم ما حصل لي ، لم أعرف رأيي الخاص ولم أكن أملك جسدي ، لكنني وجدت المعاني التي مكنتني من شق طريقي الفكري والخروج من السرد الحداثي بعد أن فهمته ، وبمجرد أن رأيت قصة حياتي وما كانت عليه بدأت في إعادة تشكيلها في عملية تحويل جعلت مني ما أنا عليه الآن .

إنَّ الصدمة التي ميزتني تمتد بعمق لا يصدق وتشكل الواقع المادي لعقلي ، لكنني تعلمت أن أفهم مافعلته بي وألا أكون أسيرة لها مرة أخرى .

وبسبب ذلك أقرأ الآن أشياء مختلفة ، وابتعدت بضع سنوات عن تلك الكتب التي كانت كل عالمي في يوم ما ، أرى تلك الكتب على الرف وأتساءل إن كان علي التخلص منها ، أشعر بالذنب ، فرميها يمثل خيانة لها . بعد قبولها في حياتي الجديدة . أتساءل هل علي الابتعاد عنها (كتب أدب الحداثة) أو هل يمكنني إدخالها الى حياتي الجديدة ، أعتقد أن هناك طريقة للتعايش ، كما يمكنني الحصول على أشياء مختلفة منها ، لكن ليس الآن ، لقد قضيت شطرا من حياتي وأنا أعيش معها . والآن أرى أن هناك الكثير في الحياة لاستكشافه .

فوزُ عبد الرازق قرنح بجائزة نوبل يُشرعُ باب الإلهام والتحفيز لجِيلٍ جديدٍ من الكتّاب الأفارقة .

البروفيسور محمد بكاري(محمد أبو بكر السقاف)

ترجمة : صائل البحسني

ذهبت جائزة نوبل للآداب هذه السنة للكاتب والأكاديمي عبد الرزاق قرنح البالغ من العمر ثلاثة وسبعين عاما والمولود في زنجبار والمقيم حالياً في إنجلترا . فاجئ هذا الاختيارُ من لجنة الجائزة العديدَ من محبي الأدب بما فيهم كبارُ أساتذةِ الأدبِ ودارسيه في داخلِ بريطانيا وخارجها . وهذا الأمر مفهومٌ تماماً ، إذ إن آخر مرة نال فيها إفريقيٌ جائزة نوبل كانت لعقود خلت ، تخللها قلةٌ [من الأفارقة] ، وباعدت بين فوزٍ وفوز سنينٌ عديدة .

عبد الرزاق قرنح مثالٌ على كاتب الكتَّاب الذي يجمع إلى ذلك كونه أكاديمياً أيضا . لقد شق طريقه إلى بريطانيا ليكمل تعليمه الجامعي لأن طموحه نيل شهادة إتمام المستوى الأساسي من دراسته ، داخل وطنه زنجبار ، وُئدَ بسبب ما حصل من أحداث 1964 م الدامية والكارثية ، واضطر إلى أن يقبع في الداخل جراء منع السكان من مغادرة الجزيرة خشيةَ أن يهجروها فتصبح خاوية على عروشها . استطاع قرنح ، فيما بعد ، أن يتدبر طريقه إلى خارج المهلكة التي غدت عليها زنجبار . بدا

الأمر كما لو أن شياطين هجرته المؤجلة عنه كانت تتربَّص بحياته في كل مرة حدَّقت إمكانية حدوثها إلى وجهه .

في سنة 1994 م ، حين كان قاب قوسين من نيل جائزة البوكر على روايته "الفردوس" ، صارتِ الجائزة إلى الكاتب السكوتِّيِّ[السكوتلاندي] جيمس كِلمَن عن روايته "How late it was, How late!" . بلغ قرنح للمرة ثانية القائمةَ الطويلة لجائزة البوكر سنة 2001م ، وهذه المرة عن رواية "عبر البحر" . وفي المرة الأخيرة ،كان صاحبُنا يبدو أنه قد اعتاد نمطَ هذا القدَر ، وقد تُرِكَ لحتميته . وهو الشديد التصميم الذي لا يفتُّ في عضده شيء كما كان ، أدركَ أن الخيار الوحيد المتاح هو أن يخلق فضاءً لكتّابٍ من ذات خلفيته هو ، ليتمرسوا على شكلٍ من أشكال الاستقلالية تمثلت في أن يُرَوْا وهم يحققون تقدماً بمنجى عن تصاعد العراقيل التي تلقي السياسةُ بها في طريقهم . بالتحاقه محرراً مُساهما سنةَ 1987 ، نشطَ ضمن المجلس الاستشاري لصحيفة "واسَفيري" الأدبية الأكاديمية والتي وفرت في الداخل [بريطانيا] مساحةً وحوافزَ لنشر كتابات أدبية ما بعد استعمارية عالية الجودة . وفي غضون ذلك ، كان قرنح قد رأس كرسي قسم اللغة الإنجليزية في جامعة كِنْتْ . بهذا تمكن من الجمع بين التدريس ، ومزاولة فنه . وفي الوقت نفسه ، كان ينشر على نحو متواصلٍ قدْراً ثابتاً من الأعمال الروائية شاحذاً ملكاته الأدبية الخلاّقة . وفي حين آذنت رواية "الفردوس" في الناس عن ظهور كاتبٍ كان العالم في حاجة إلى أخذه على محمل الجد ، فإنَّ كاتبنا سيقضي زمناً في اعتراك قضية آثار

الاستعمار في رواياتٍ من مثل "هجران **Desertion**" ، على طول الطريق إلى رواية "حيوات ما بعد الموت **Afterlives**" حين بدأ يُسمَع صوتُه ويُلتفت إليه .
لربما ما من أحد يكتب النثر بهذا الجمال مثلما يكتبُ عبد الرزاق قرنح الآن ، هو الذي طوَّر صوتاً فريداً ، محاكياً حسَّ العجرفةِ والكِبْرِ الإنجليزيَّ الذي تمتلكه طبقة علية القوم -المبالَغ في علوها- منهم .

يناقش عبد الرزاق قرنح بلا كبير جهد قضايا اللجوء السياسي ، والتهميش الاجتماعي ، والاندماج ، ويلفت الانتباه إلى الطبيعة العالمية للمجتمع المعاصر التي لا يُعكّر أيٌّ من هذه القضايا صفو أحد ، فالعالم أكبر من جزيرة بريطانيا الصغيرة ومن أوروبا . ناقشت رواياته الأولى كذلك القضايا الحسَّاسة فيما تعلق بالممارسات الجنسية المثلية في مجتمع انحدرَ هو منه . اتَّهمه كثيرٌ من مواطنيه القراء ، الذين لم يشاركوا قرنح خلفيته ، برسم صورة سلبية عن المجتمع الحقيقيّ الذي نشأ بين ظهرانيه . توجد أوجه شبهٍ بين أعمال عبد الرزاق قرنح والآخر الفائز بنوبل ، نجيب محفوظ . إذ حتى أولى أعماله الروائية أبانت عن ملامحِ موهبةٍ نادرة .

نجح البروفيسور قرنح ، المغرق في ثقافات أدبية متعددة ، في إلهام جيلاً بكامله من الكتَّاب ليثمِّنوا قيمةً في أدب "الآخر" . في استطاعة طلابي في تركيا وبسهولة أن يفهموا القضايا التي يثيرها ، فبمستطاعهم أن يروا تقاربا بين مجتمعهم والعالَم الروائي الذي أبدعه ، وذلك بفضل الإرث الإسلامي المشترك الذي يتشاركونه والعالم المتخيل الذي أبدعه إذ كان بينه وبين البلاد العثمانية من المشتـــــــــركات

الكثير . ومع أنه شخص يحرس خصوصيته ووقته بشدة ، فهو يعطي ارتساماً عنه بأنه رجلٌ من عالم آخر ، السمةُ التي ، بمعنى ما ، تمثلُه . إن كنتَ تريد حقاً أن تستمتع بالفكاهةِ ، أن تستمتعَ بسخريةٍ من حس العجرفة المبالغ فيه ومن تلك الحالِ الباعثة على شفقة التي يخلقها فقدانُ الفهم المباشر لما هو حاصلٍ اليوم ، فإن عبد الرزاق قرنح هو الرجل لتلج برفقته الباب . لن تعود معه بخُفي حُنَين أبداً . فيوجد الكثير مما يُستكشَف في كتاباته!

بقلم : البروفيسور محمد بكاري .

نائب رئيس جامعة كينيا الإسلامية .

vc@iuk. ac. ke

نُشر الأصل الإنجليزي للمقالة يوم 12 من شهر تشرين الأول/ أكتوبر سنة 2021 .

كانت كاتبة دوستويفسكي ، ثم زوجتَه – أندرو كوفمان

ترجمة : بلقيس الكثيري

أندرو كوفمان يكتب عن اللقاء الأول بين آنّا سنيتكينا والأديب الروسي

كان صباح الرابع من تشرين الأول/ أكتوبر عام 1866م بارداً وصافيًا حين خرجتِ الكاتبة الناسخة والطالبة الرشيقة ذات العشرين عاماً بردائها القطني الأسود من مسكن والدتها في بطرسبرغ . وعلى بُعد مسافة قصيرة توقفت عند بغوستيني دفور (الممر الكبير ذي المتاجر العديدة) في شارع نيفسكي بروسبكت . اشترتْ مزيداً من الأقلام وحافظة أوراق جلدية علّ ذلك يضفي على محيّاها الغض سحنةً أكثر عملية وجدية . وصلتْ بعد نصف ساعة إلى المبنى الرمادي عند زاوية شارعي مالايا مشانسكايا وستوليارني بيرولوك . ارتقت السلالم ذات الإضاءة الخافتة إلى الطابق الثاني ، وقرعتْ جرس باب الشقة رقم 13 حيث كان مديرُها المرتقَب في انتظارها . كان اسمها آنّا سنيتكينا ، والرجل الذي سيجري معها مقابلة العمل في الرابعة والأربعين من عُمره . عُرِفَ في أنحاء المدينة بأنه سجين سابق وأرمل غامض ، وروائي اسمه فيودور دوستويفسكي . نظرت أنَّا إلى ساعة يدها وابتسمتْ . لقد حضرتْ قبل الحادية عشرة والنصف ببضع دقائق كما طُلب منها . شابة نبيهة ؛ ما كانت لتتأخر وتجازف بهذه الفرصة خاصة في هذا اليوم الذي تأمل أن تجد وظيفتها

الأولى . فتحت الباب امرأة مكتنزة البدن وقصيرة القوام تلتفع بِمرْط أخضر مُربّع النسج . كانت قد قرأت أحدث أعمال دوستويفسكي (رواية الجريمة والعقاب بجزئيها) ؛ مما جعلها تتساءل إن كان هذا المِرْط هو العنصر الذي استقى منه دوستويفسكي فكرة المِرط الصوفي في عائلة مارميلادوف ذي الشأن في أحداث الرواية . لم تجرؤ أن تسأل واكتفتْ بإخبار الخادمة أنها الفتاة التي تحدّث عنها معلمها الأستاذ أولخين ، وأن ربّ البيت على موعد معها . قادتْ الخادمة فيدوسيا أنّا عبر الرواق المظلم إلى حجرة الطعام التي يوجد بها خزانة ذات أدراج وصندوقان ضخمان ، يغطيهما بساط محبوك العَقد . دعتْ فيدوسيا الضيفة الشابة للجلوس وأخبرتها أن السيد سيأتي قريبًا . وبعد دقيقتين ظهر دوستويفسكي . طلب منها -بدون أخذٍ ورَد- أن تتفضل إلى مكتبه ريثما يحضر الشاي ، ثم اختفى . جالتْ عينا أنَّا المكتبَ الضخم والمعتم الذي تتصدره أريكة مكسوّة بقماش بُنيٍّ مهترئ ، وبجوارها طاولة صغيرة مستديرة مغطاة بقماش ، يقبع عليها مصباح واثنان أو ثلاث مجموعات صور . تضيء المكتب أشعة الشمس الضئيلة المتسللة عبر نافذتيه .

ذكرت أنّا فيما بعد : "كان المكتب معتمًا وساكنًا . يحفُّه ظلام وصمت يشعرانك بالكآبة" .

كان ذلك النوع من المكاتب الذي قد تراه في منزل رجل متواضع الإمكانات ، لا رجل يوشك أن يصبح أحد أهم المؤلفين في روسيا . دققتِ النظر في أرجاء المكتب علّها تحظى ببعض القرائن عن طبيعة هذا الرجل . أصخت السمع ترتقب سماع

صوت أطفال لكن عبثًا . تساءلتْ عما إذا كانت المرأة شديدة الشحوب في اللوحة المعلّقة فوق الأريكة -بقبعتها وردائها الأسود- زوجته التي توفيت قبل عامين . (وكان ذلك ما علِمتْه فيما بعد) . عاد الرجل الغامض الذي قابلتْه بعد بضع دقائق . حاولتْ أنّا جاهدة أن تبدي ثقتها بنفسها . كانت تنتظر هذه اللحظة لزمن أطول مما قد تكترث له الآن . طالما كان اسم دوستويفسكي مألوفًا في منزل آل سنيتكينا ، فهو كاتب والدها المفضّل . وكلما ذُكر الأدب الحديث ، تبرّم والدها قائلاً : "أي نوع من الكتّاب نرى هذه الأيام؟ في أيامي بزغ نجم بوشكين ، وغوغول وجوكوفسكي . ومن بين الكتّاب الشباب الروائي دوستويفسكي مؤلف الفقراء [رواية] . كان هذا الكاتب موهبة حقيقية" . (استخدام الزمن الماضي هنا مقصود وليس سهوًا) . ثم أردف : "لكنه تورّط في السياسة للأسف ، وانتهى به الأمر في سيبيريا ، واختفى هناك دون أن يترك أثرًا ." في عام 1859م حدثت المفاجأة التي سرّت والد أنّا عندما عاد دوستويفسكي إلى العاصمة ، واستأنف الكتابة بقوة جديدة ، بعد أن حُكم عليه بالسجن مدة أربع سنوات في سيبيريا ، وأُلزم بالخدمة العسكرية مدة خمس سنوات أُخر . كان والد أنّا قارئًا نهمًا "لمجلة التايم" التي أسسها دوستويفسكي مع شقيقه ميخائيل . ولم يمضِ وقت طويل حتى أصبح جميع أفراد عائلة سنيتكينا يقرؤون لدوستويفسكي ، لكن لم يكن من بينهم من يقرأ بمثل العاطفة الجياشة التي تقرأ بها أنّا .

اكتسبت أعمال دوستويفسكي شهرة بين القراء المتعلمين أمثال غريغوري إيفانوفيتش الذي اشترك في مجلة التايم وغيرها من المجلات التي كانت تُعرف بـ "مجلات النوع العريض" وتُنشر أسبوعياً أو كل أسبوعين . كانت هذه المواد الأدبية والفلسفية والصحفية ملخصات للنتاج الفكري الروسي في القرن التاسع عشر ، وتعادل صحيفتي نيويوركر ونيوزويك ومجلة الأدبيات العلمية الأمريكية مجتمعة ، وكأنها دُمجت جميعًا في واحدة . كانت تحتوي الأخبار ومراجعات الكتب والنقد الثقافي والأدبي ، والمقالات العلمية ، وأدب القصص ، بل إن الظهور الأول لمعظم الروائيين الروس في تلك الحقبة كان في تلك المجلات . نُشر أول أعمال دوستويفسكي "الفقراء" وهو في الرابعة والعشرين من عمره عام 1846م ، في السنة التي وُلدتْ أنَّا . وتدور أحداث رواية الفقراء حول قصة حب بين ناسخ فقير يبلغ من العمر سبعة وأربعين عاماً وقريبته اليتيمة الفقيرة . أشاد القراء بأنه عمل بديع ومؤثر اجتمعت فيه سمات الأدب في ذلك الوقت كالمسيحية الاجتماعية والعمل الخيري الوجداني . وقد علّق فيساريون بلينسكي -أكثر النقاد الأدبيين تأثيراً في عصره- بعد قراءة الرواية : "وُلد غوغول آخر!" وعندما التقى دوستويفسكي وجهاً لوجه -في اليوم الذي خُلد في ذاكرة دوستويفسكي- سأله : "هل أنت مدرك أي شيء كتبتَ؟" . أدخلتْ إشادة بلينسكي دوستويفسكي إلى دوائر النخبة الأدبية ، وحققت الرواية نجاحًا كبيراً وسط جماهير القراء . بيدَ أن مذاق الشهرة لم يدم طويلاً ، إذ عُدّت روايته التالية "الشبيه" —عن موظف مدني تائه في بيروقراطية بطرسبرغ ، نُشرت بعد أشهر من رواية المساكين- فشلاً ذريعًا على المستوى النقدي

والتجاري ، وكذلك القصص القصيرة التي تلته . وبعد قراءة بلينسكي لعمل دوستويفسكي الجديد ، أفصحَ لأحد النقاد : "لقد أسأتُ التقدير في وصف دوستويفسكي بالعبقري . أنا من بين كبار النقاد تصرّفتُ كأحمق لأقصى درجة" . إن ما أثار حفيظة الناقد بلينسكي تلك العناصر الوهمية في رواية الشبيه التي يفقدُ بطلها الاتصال بالواقع ويقيم علاقة غريبة مع شبيهه . وعن هذا الموضوع قال بلينسكي : "هذه المواضيع مكانها مستشفى المجانين لا الأدب ، لأنها من اختصاص الأطباء لا الشعراء" .

في الثالث والعشرين من أبريل/نيسان 1849م ، قُبضَ على دوستويفسكي –وهو في السابعة والعشرين من عمره– لمشاركته في تجمّع ثوري يُعرف باسم رابطة بتراشيفسكي ، مما أدى إلى اختفائه من المشهد الأدبي نحو عقد من الزمان . وبعد عودته ، تابع حياته المهنية بكتابة "مُذلُّون مُهَانُون" عام 1861م . هذا العمل ميلودراما عاطفية مليئة بالشخصيات المنوّعة والمواقف الدرامية الحابسة للأنفاس عند نهاية كل فصل ؛ وهذا ما جعله يحظى بشعبية كبيرة بين القراء ، وإن كان للنقّاد رأي آخر . عاد دوستويفسكي إلى حيّز النقد بعمله التالي "ذكريات من منزل الأموات" (1860–1863م) ، وهو سرد شبه خيالي عن تجارب دوستويفسكي في المعسكر في سيبيريا . وقد احتوى توليفة من الذكريات والانتقادات الثقافية والتشهير بالمجتمع . وتطرّق فيه إلى العديد من الموضوعات الشائعة مثل : محنة الرجل المضطَهَد ، وقسوة السلطة ، والقيمة السامية للتعاطف المسيحي . وسلّط الضوء على الأفكار

التي ستصبح مركزية في فن وفكر دوستويفسكي في قابل السنوات ومنها : حاجة المرء الشخصية إلى الحرية بأي ثمن ، والعمق الروحي للشعب الروسي ، والطابع النفسي المعقّد للعقل الإجرامي ، وهو العنصر الذي تبحّر فيه في رواية الجريمة والعقاب .

في الوقت الذي وصلتْ أنَّا سنيتكينا إلى باب منزل دوستويفسكي ، كان قد ذاع صيته أحدَ أبرز الكتّاب الروس الواعدين ؛ إلا أنه لم يكن –بَعد– ضمن قائمة أفضلهم . كان –ولا ريب– يُظهر ومضاتٍ من العبقرية ، لكنها تبدو خافتة في نظر نقاد كـ بلينسكي الذي كان يميل إلى قراءة دوستويفسكي من منظور ضيّق ، غافلاً عن التوصيف النفسي المبطّن لإيحاءات دوستويفسكي الاجتماعية ، وأنَّ جمع دوستويفسكي بين الواقعية الاجتماعية وتبصرِّه العميق بالنفس أكسبَه تفرداً بين معاصريه من الكتّاب الروس ، بل وبعث الحياة في تاريخ الأدب الروسي . كان دوستويفسكي في نظر أنَّا سنيتكينا –بجلاء– مؤلف سحرَها وأثّرَ فيها . كانت في سن الخامسة عشرة تتسلل لتخطف إصدار مجلة التايم من بين أصابع والدها الغافي في كرسيِّه والمجلة ما زالتْ في يده ، فهو أول من يقرأها عند وصولها إلى منزلهم ، ثم تركض إلى الحديقة وتغيب في أحداث روايات دوستويفسكي إلى أن تتسلل ماشا وتنتزعها منها بصفتها الأخت الكبرى . كان لتعاطف دوستويفسكي مع منبوذي المجتمع صدى في غريزة أنَّا العاطفية ، وكان قلبها يتألم لأجل كل روح مضطهدَة أحياها دوستويفسكي على الورق . قالت : "كنتُ حالمة ، وكان أبطال الروايات في

نظري أناس حقيقيون . في رواية "مُذلون مُهَانُون" كرهتُ مالك القرية الجشع الذي كان يحاول الضغط على ابنه لتزويجه لمصلحة مالية ، وكنتُ أزدري ابنه الساذج لجبنه عن الوقوف في وجه أبيه ، وقطع علاقته بالفتاة التي يحبها . ذرفتُ الدموع على "ذكريات من منزل الأموات" . كان قلبي مثقلاً بمشاعر العطف والشفقة على دوستويفسكي الذي عاش حياة مروّعة في السجن مع أدائه الأشغال الشاقة" .

أمامها بدا هذا الرجل المتوتر والجَلِف بعيداً كل البعد عن المؤلف الحاذق والنبيل الذي قرأتْ له وحلمتْ به كثيراً . كان شَعْرُه سبِطًا ، كستنائي اللون ، مُدَهّنًا أما وجهه فهزيل شاحب ، يرتدي معطفًا أزرق باليًا . كان مشتتًا ومضطربًا ومرتبكًا ، ما انفك يطلب منها بين الفينة والأخرى أن تذكّره باسمها . حيّرتْها عيناه ؛ فاليسرى بُنيَّة داكنة ، أما بؤبؤ اليمنى فمتمدد جداً لدرجة تطغى على حيّز القزحية . عرفت -فيما بعد- أن ذلك نتيجة حادث وقعَ قبل سنوات عندما سقطَ على قطعة حادة أثناء نوبة صرع .

"سألَها : منذ متى وأنتِ تدرسين اختزال الخط [كتابة بالرموز لاختصار الوقت]؟

أجابتْه وهي تبدي ما تَأملُ أن يكون سلوكًا مهنيًا : منذ نصف عام .

- أيوجد لدى معلّمكِ الكثير من التلاميذ؟

- في بداية الدورة كان عدد المسجلين أكثر من مائة وخمسين تلميذاً ، ولم يبقَ منهم الآن سوى خمسة وعشرين .

- أوه! لماذا قلّ عددُهم؟

- قالت بشيءٍ من الشك : أظن أنّ كثيراً منهم رأوا اختزال الخط موضوعًا سهل التعلّم ، ولكن الصعوبة تكمن في المواصلة ، ولهذا السبب انسحبوا .

- هذا ما يحدثُ دائمًا في بلادنا عند الشروع في أي مشروعٍ جديد ، أليس كذلك؟ نبدأ الأمور بحماسة عالية ما تلبث أن تتضاءل حتى تتلاشى ، فنتركُ الأمرَ برمّته . يرى زملاؤكِ أنه لا بد من العمل في سبيل التعلّم لكن . . . من يريد أن يعمل هذه الأيام؟!"

قدّم لها سيجارة . كان اختباراً من دوستويفسكي كما يفعل عادة مع الغرباء الذين يلتقيهم . دوستويفسكي يرى أن كل شيء خاضع للاختبار ؛ الحب والعلاقات والحياة نفسها . ولذا حرَصَ أن يعرف ما إذا كانت أنَّا سنيتكينا كغيرها من الشابات المتحررات اللواتي ظهرن في أنحاء روسيا في ستينيات القرن التاسع عشر أعقاب الإصلاحات الكبيرة التي أجراها القيصر الروسي الإسكندر الثاني ، والمتمثلة في سلسلة من التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الكاسحة التي أُدخلت إلى روسيا بعد هزيمتها المهينة في حرب القرم الأخيرة . كانت أنَّا —فعلاً- ترى نفسها بكل فخر "فتاة الستينات" المتحررة ، وهو الوصف الذي تطلقه النسويات الروسيات الشابات -من جيلها- على أنفسهن . وقد دوّنتْ ذلك في حديثها عمّا كان يعنيه لها العمل لدى دوستويفسكي : "شعرتُ أنني أخطو في مضمارٍ جديد ، وهو كسب المال من عمل يدي لأصبح مستقلة . إنَّ فكرة الاستقلال لفتاة الستينات فكرة نفيسة

قيّمة" . وكان ذلك ينطبق على الغالبية العظمى من الشابات المتعلمات . استغل ذوي الوعي الاجتماعي من الروس روح الانفتاح الجديدة وأخذوا يعبّرون عن رغبتهم المكبوتة في تحقيق تغيير شامل داخل الهيكل العائلي الاستبدادي التقليدي . كانوا يطالبون بمنح النساء الفرصة للقيام بأعمال أكثر مركزية في إعادة بناء المجتمع الروسي بعد الحرب . فظهرَ في تلك السنوات عدد غير مسبوق من الكتب والمقالات عن الأسرة ودور المرأة في روسيا ، مما أدى إلى نشوء محاورات ومباحثات أفضتْ -مع مرور الوقت- إلى ما يُعرف باسم "قضية المرأة" . لم يكن دوستويفسكي معارضًا لهذه الحركة النسائية الروسية الجديدة ، بل كان أحد الكتّاب القلائل -حينئذ- الذين دافعوا علنًا عن توسيع الآفاق الفكرية للمرأة . ففي بدايات ستينيات القرن التاسع عشر كتبَ مردداً أحد المبادئ الأساسية للنسويات : "تحتاج النساء المتعلمات إلى طريق أوسع ، غير مكتظٍ بالإبر والخيوط والخياطة" . وفي إحدى صفحات التايم -العدد الذي كانت أنّا تقرأ فيه رواية "مُذلون مُهانُون"- دافع دوستويفسكي عن النسويات ضد النقاد المحافظين الذين هاجموا مؤيديهن بوصفهم "متحررين" . في رأي دوستويفسكي إن تحرير المرأة أمر نابع من "المحبة المسيحية للبشرية وتربية النفس باسم الحب المتبادل ؛ الحب الذي يحق للمرأة -نفسها- أن تطالب به" . وزعمَ أن العلاقات بين الجنسين صحية ومطلوبة ولا مفر منها إذا ارتفع مستوى المجتمع نفسه . ويتضح موقفه وتعاطفه مع محنة النساء الروسيات في رواياته بما تضمنته من شخصيات نسائية مضطهدة ؛ استعبدها الآباء أو الأزواج أو الأوصياء أو المحسنون ، أو تلك الشخصيات الغارقة في

فقر مدقع لا مناص لها منه سوى بالزواج أو البغاء ، أو بأي شكل من أشكال العلاقة المرضية للرجل . تعاطف دوستويفسكي مع النسوية ، لكن النسويات المتطرفات اللواتي يطلقن على أنفسهن وصف "المرأة الجديدة" جعلنه ينفر منها . أيقظت "المرأة الجديدة" فيه حس التنبه إلى كثير من عواقب النسوية ، وشعرَ أن البلد فقدَ قيم الحشمة والتواضع -وقبل كل شيء- الأخلاق . استاء دوستويفسكي من هذا العالم الجديد المتأثر بالغرب المهووس بالاستحواذ والاستهتار والمادية والمُجون . فها هو ذا أرمل وحيد رفضته أكثر من شابة متحررة ، وكان لديه أسباب شخصية تجعل هذا النوع المتطرف من النساء يرفضنه . ما استرعى اهتمام دوستويفسكي في أنَّا سنيتكينا اختلافها عن جميع النسويات المتطرفات في عصره ، بدت له رابطة الجأش ليست بالطائشة ولا المتهورة . أذهله سلوكها الجاد والصارم عندما رفضت سيجارته بكل أدب ، وسرّه أن يلتقي بشابة صغيرة تتسم بالرصانة والكفاءة . لم تتبين أنّا من سلوكه الجلِف أنها حازت على القبول عنده ، وأنها بتواضعها الأنثوي وبراعتها المهنية تركت انطباعًا أوليًا ممتازًا ، ناهيك عن امتلاكها أهم ثلاث عادات مخالفة لبرجوازية "المرأة الجديدة" وهي : عدم قص شعرها ، لا ترتدي نظارات ، ولا تدخن .

"قال لها دوستويفسكي : سررتُ عندما أخبرني أولخين أن المتقدم للعمل كاتبة لا كاتبًا . تعرفين لماذا؟

أجابته : لا ، لا أعرف .

لأن الرجل قد يسكر ، أما أنتِ . . . آمل أنكِ لن تسكري؟

كادت أنّا أن تنفجر ضاحكةً ، لكنها ضبطت نفسها . وقالت بكل جدية : لن أسكر بالتأكيد ، لك أن تطمئن .

تمتم بطريقة مبهمة : سنرى كيف ستسير الأمور . سنجرّب .

قالت : بالتأكيد ، ولِم لا .

ولدحض أي شكوك قد يبطنها دوستويفسكي ، أضافت : وإذا وجدتَ أن العمل غير مناسب لي ، فيمكنك إخباري مباشرة . تأكد أنني لن أستاء إذا لم أنل هذه الوظيفة" .

التقط دوستويفسكي نسخة من مجلة الرسول الروسي ، حيث يُنشر عمله "الجريمة والعقاب" على حلقات ، وبدأ يملي عليها بسرعة كبيرة بغية اختبار مهاراتها . على الرغم من أنّ أنَّا تدرّبت على الاختزال ، لم تستطع مجاراته وسألته بأدب إذا كان بإمكانه أن يتريّث قليلاً . انزعج دوستويفسكي من مقاطعته ، وانحنى ليرى عملها . وبّخها لأنها أسقطت نقطة ، وكتبت علامة صلبة Ъ بشكل غير واضح ، ثم تمتم متذمراً بأن المرأة لا تصلح للعمل . (في قواعد الإملاء الروسية ، العلامة الصلبة (Ъ) تعني أن يخرج صوت الحرف السابق شديداً ، أما العلامة اللينة (Ь) فتعني أن يخرج صوت الحرف السابق ليّناً . وثمة فرق دقيق بين العلامتين ، وكتابة أحدهما بشكل غير واضح قد يحدث التباساً للقارئ) . شعرتْ أنّا بالصدمة والإهانة ،

وبذلت قصارى جهدها لئلا يظهر عليها ذلك ، لأن الأهم نجاحها المهني واستقلالها وما كانت لتجازف بذلك . بعد بضع دقائق ، أخبرها أنه سيأخذ قسطًا من الراحة ، وعليها أن تعود في المساء حتى يملي عليها روايته . أدركت أنه جاد في تعيينها وهذا ما طمأنها ، أما مشاعرها فقد كانت متضاربة . كتبت بعد سنوات في مذكراتها : "غادرتُ شقة دوستويفسكي في مزاج عكِر . لم يعجبني ؛ لقد أشعرني بالاكتئاب" . وفي مسوَّدة غير منشورة أوضحت : "لم يحدث من قبل -أو حتى ذلك الحين- أن ترك أحدهم فيّ انطباعًا سيئًا ومحبطًا كما فعل فيودور ميخايلوفيتش في لقائنا الأول . رأيت أمامي رجلاً حزينًا ، ومجروحًا ، ومعذبًا كمن فقدَ في ذلك اليوم شخصًا عزيزًا ، أو ألّمتْ به نازلة" . فكّرتْ أنَّا في الثمن الذي قد تدفعه في سبيل تحقيق استقلالها المالي عند العمل مع دوستويفسكي ؛ الرجل العبقري والمتقلّب والذي يبدو معاديًا للمرأة . وعلّقت في مذكراتها عن تعليقاته الفظة : "عندما تختار المرأة أن تشق طريقها بنفسها ، قد تمرُّ بتجربة مريرة عند سماعها مثل هذه الأقوال المزعجة ولا سيما من أفضل الأشخاص ، فما بالك بمن هو أقل تحضرًا؟ لكن إذا لم تبدِ استعدادًا لضبط نفسها عند التعرّض لمثل هذه المواقف فمن الأفضل أن تتزوج" . هذا ما اختارته النساء من جيل والدتها ، ومن بينهن أختها الكبرى ماشا التي تزوجتْ أستاذا مرموقا . فهمتْ أنّا سر هذا الاختيار ، لكنها لم تكن لتقبلَ التخلي عن حلمها .

* أندرو فوكمان : أستاذ مشارك بكلية عامة ، ومحاضر في اللغات والآداب السلافية ومدير مساعد في مركز التدريس المتميز بجامعة فيرجينيا . حاز درجة الدكتوراه في اللغات والآداب السلافية من جامعة ستانفورد . من مؤلفاته : "أعطوا الحرب والسلام فرصة" و "الحكمة التولستوية في أوقات الفوضى ووعي تولستوي" . وشارك في تأليف كتاب "الدمى الروسية" . ظهرت أعماله في **Today** و **NPR** و **PBS** و **The Washington Post** . وعمل خبيراً في الأدب الروسي في نادي أوبرا للكتاب . وهو مؤلف كتاب "كتب وراء القضبان" الذي عرّف من خلاله الشباب المسجونين على أعمال دوستويفسكي ومؤلفين آخرين .

---

[1] Poor Folk

[2] Time Journal

[3] Thick Journals

[4] Scientific American

[5] The Double

[6] The Insulted and Injured

[7] Notes from the House of the Dead

[8] The Russian Messenger

[9] Reminiscences

ترجمة : بلقيس الكثيري

كاثرين باب-موغيرا تكتب عن مزية الإصرار للوصول إلى ما تطمح

كان إدغار آلان بو في السابعة عشرة من عمره عندما حَزَمَ -بمعيّة جون بو- أمتعتَه من ملابس وملصقات وكُتب في عربة العائلة ، وارتحلَ قاطعًا مسافة سبعين ميلاً غربًا إلى شارلوتسفيل في فيرجينيا . في تلك الأثناء كان توماس جيفرسون قد أسسَ جامعة بين تِلال المدينة لخدمة أبناء المقاطعة -وعلى سبيل التعيين- أبنائها الذين بإمكانهم دفع المال لقضاء بضع سنوات في السُّكر ، والقمار والعربدة ، مع حضور محاضرة -على سبيل الاستثناء- وتقديم امتحان أو امتحانين . وجد إدغار نفسَه في تلك الأجواء ، وتاقَ لإثبات وجوده في هذه البيئة الأكاديمية والاجتماعية المتجددة . لربما كان له أسبابه التي دفعتْه لمغادرة ريتشموند مسرورًا ، بعد أن عاشَ سنوات مراهقة مضنية بسبب علاقته المتوترة مع الرجل الذي كفِله وتبنّاه . إذ ولّت رابطة الألفة والمودة بينهما منذ كان إدغار طفلاً ، وتحديداً عندما علِم إدغار عن أطفال جون آلان غير الشرعيين الذين تبنّاهم في مكان آخر من ريتشموند . مما دفعَ إدغار لتصديق الشائعات القائلة بأنّ أمه إليزا التي أنجبتْه حملتْ بأصغر أبنائها من رجل آخر غير زوجها . عندما كتبَ جون آلان إلى هنري شقيق إدغار عام 1824م ، أشار

إلى روزالي بأنها أختهما غير الشقيقة وأضاف متورِّعًا –في حال لم تُفهم إشارته– : "ومعاذ الله يا عزيزي هنري أن نؤاخذَ الحيّ بجريرة الميّت ." وفي الرسالة نفسها أظهر تبرّمه من أن إدغار "لا يفعل شيئًا ويبدو لجميع أفراد الأسرة بائسًا ومتجهمًا ومتضايقًا ." كان جون آلان قد بدأ بالاستياء من إعالة الصبي ، فكيف لهذا اليتيم المراهق المعسر قبول كل ما يمدُّ به إليه؟ لِمَ لا يحسّن وضعه اعتماداً على نفسه كما فعل جون آلان؟ ومما لا شك فيه أن جون آلان –حينئذ– قد خرج من وضع حرِج بفضل عمه ذي الثروة بعد أن ورِث عنه ثروته ، ومع ذلك لم يحظَ بالنّعم التي تمتّع بها إدغار ، كالتحاقه بالجامعة . إذا كان إدغار قد فرَّ من هذه التقريعات الرنّانة ، لم يَفتْه أن يدرك أنه إنما كان يُهيأ للفشل . فقبل أن يتركه جون آلان في شارلوتسفيل في فبراير/شباط من عام 1826م ، أعطاه مبلغًا لا يتجاوز مائة وعشر دولارات فقط ، في حين كانت الرسوم الدراسية تكلّف قرابة ثلاثمائة وخمسين دولارًا . لك أن تتخيل كيف تبدو الأمور في وضع كهذا عندما تكون بمفردك لأول مرة ، وتأبى الاعتراف بمدى تيهك . . . لا تريد أن تتسوّل ولا الرجوع من حيث أتيتَ . فتبدأ باقتراض المال لتغطية الهوّة التي تزداد اتساعًا بين مدخراتك ونفقاتك . في تلك الأيام لو كان مندوبو المؤسسات المصرفية يتجولون خارج مقر اتحاد طلاب جامعة فيرجينيا بأقلامهم ودفاتر القروض المجانية لَكان إدغار من أوائل الموقّعين . بطبيعة الحال استجدى إدغار في البداية بعض التجار في المدينة وحصل على بعض المال ، لكنه لم يكن كافيًا . فما كان من إدغار إلا أن يشرب قنينتي خمر ويجلس على طاولة القمار مطقطقًا أصابعه ، متأملاً الأفضل . وبعد جولات معدودة ازدادت الهوّة

عمقًا ، واستمر في اللعب والخسارة ، خسارة تلو خسارة حتى أصبح مديونًا بألفي دولار ، أي ما يعادل خمسين ألف دولار في أيامنا . لم يعد بإمكان إدغار البقاء في شارلوتسفيل ، ولم يكن لديه خيار سوى الرجوع إلى المنزل بخفي حنين جارًا أذيال الخيبة ، والدائنون يتعقّبونه من خلفه .

ابتهج جون آلان بهجة المتنمّرين ، ورفض دفع ديون إدغار وعَرَض عليه وظيفة غير مدفوعة الأجر في أحد مكاتبه . وعندما وصلَ محصلو الديون إلى منزل العائلة المبهرج لاحتجاز ممتلكات إدغار ، لم يجدوا لدى هذا الأخير ما يمكن مصادرته- لا تلفزيون ، ولا أجهزة ألعاب[1] ، ناهيك عن أن يكون لديه سيارة كورولا . على إثر ذلك ، نشبَ خلاف حاد بين الأب وابنه بالتبني ، وقرر إدغار ترك منزل جون آلان قبل أن يُطرد منه ، أو بالأحرى حين طُرد . غادر المنزل الكبير إلى وجهة غير معروفة ، وأقسم لجون آلان في رسالة : "سأجد مكانًا في هذا العالم الواسع حيث أُعامل معاملة حسنة ، لا كما عاملتني" .

طلب إدغار في رسالة الهجر ذاتها من جون آلان أن يرسل إليه مالاً لبدء حياته ، وكذلك أمتعته وحقيبة ملابسه . لكن جون لم يجب ، وفي اليوم التالي أرسل إدغار رسالة أخرى طغتْ فيها نبرة اليأس : "أنا في أمس الحاجة ؛ لم آكل شيئًا منذ صباح البارحة ." واعترفَ متخليًا عن كبريائه : "إنني أتسكّع في الشوارع ولا أجد مكانًا أنام فيه ليلاً . . . أنا منهك" . كان نبذُ أحدهم من قبيلته -في زمنٍ خلا- يُعد حُكمًا فعليًا بالإعدام . فالتخلي عن إنسان في سن مبكّر يعني أن تتركه للجوع ، أو البرد أو

مواجهة الذئاب والنمور وحده . ولا غرابة أن نستصعب ذلك لأن الروابط الاجتماعية حاجة ضرورية لبقائنا ، ونظامنا كله تطوّر بغية السلامة من النبذ والهجر . إن هذه المعاناة لا تقتصر على ما تخلّفه من صراع عقلي وعاطفي ونفسي -والرب وحده يعلم أي نوع من الآلام هذه- بل ما تخلّفه من ألم جسدي . إذ توصل الباحثون إلى أن الأدوية التي تُصرف بدون وصفة طبية مثل تايلينول قد تخفف من وطأة هذا الألم ، وكأنّ الطرد من منزل والديك يشبه الصداع النصفي أو تمزّق عضلات الرّكبة . إن النّبذ يؤثرُ علينا تأثيراً عميقًا ، فلا غرو أن نخشاه ونتوجس منه ، حتى إننا نشعر به بنحوٍ غير مباشر في تجارب الآخرين . لهذا السبب لا نغضُّ الطرف عن مشاهدة وثائقيات اليوتيوب المعنونة بـ "حاول ألا تستسلم" ، وهو السبب ذاته الذي يثير فينا الرغبة بالتوقف عن قراءة مجموعة رسائل إدغار بو ومناشدات المراهق البائسة ، والرغبة في إلقاء الكتاب من النافذة ، أو الهرب إلى مكان تنعدم فيه الخصوصية .

لقد خلصت استطلاعات عديدة إلى أن الخوف الشديد من النبذ أو الرفض يفسّر لماذا تتصدّر الرهبة من التحدث أمام الجمهور قائمة مثيرات الخوف لدى الناس أكثر من خوفهم من الأفاعي والعناكب والمرتفعات والدفن أحياءً ومحاكم التفتيش الإسبانية . لا شيء يثير حدة التركيز في العقل كالوعي بالذات حتى إنك قد تشعر في اللحظة الآنية بخشبة المنصة الوهمية دبقة تحت راحتي يديك مع تدفق ريقك لا شعوريًا في حلقك ، لدرجة أنك ربما تشعر برغبة في أن تضحك على نفسك مع أولئك الذين يضحكون عليك . بيد أننا جميعًا -بلا استثناء- سنمرُّ بحالات رفض

ونبذ في مرحلة ما من حياتنا ، مما يجعل من الأهمية بمكان أن نفهم كيف نتخذ رد فعل صحيح ، وكيف نحوّل مرارة النبذ إلى حافزٍ لاتخاذ قرار حماسي متّقد بغض النظر عن العُمر والموقف كما فعل إدغار .

لقد كتب إدغار في رسالة أخرى لجون آلان في ذلك العام : "إذا قررتَ التخلي عني ، فإن طموحي يزداد اتقاداً ، وسيسمعُ العالم كله عن الابن الذي ظننتَ أنه غير جدير بالاهتمام ." هل استسلمَ؟ قطعًا لا . بل كانت تلك نقطة تحوّل جعلتْ إدغار أكثر طموحًا وإصرارًا للوصول إلى ما يطمح ، لأنه إذا لم يفعل فسيُثبتُ صحة ما اعتقدَه جون آلان بأنه فتى عاطل وفاشل لا يصلح لشيء . صعدَ إدغار على متن سفينة من ريتشموند إلى بوسطن في ماساتشوستس ، متخذًا اسمًا مستعارًا . وفي الوقت الذي كان يتضوّر جوعًا ويصارع بحثًا عن عمل ، دفعَ المال من جيبه لينشر كتابه الأول وهو مجموعة من القصائد تحت اسم "تيمورلنك[2]" . لا يتعينّ عليك أن تقلّد تصرفات إدغار وتلعب ضمن قواعد اللعبة ذاتها ، كلُّ ما عليك أن تتبعَ الخطوات الموضحة أدناه :

الخطوة الأولى : نجاحُك وسيلتُك للانتقام

الانتقام —في عصر الأسلحة هذا- يبدو رسالة مريعة ، لكن ما نتحدّث عنه هنا ليس شيئًا بهذا الرُّخص والجُبن ، وإنّما الانتقام الذي سعى إليه إدغار انتقام عبر تحقيق النجاح (أي أن تثبتَ للجميع تفوّقك .) سواءً كنت منبوذًا من والديك أو شريكتك في حفل التخرّج أو من الكلية التي اخترتها ، أو إذا كنت قد طُردت من عملك أو

مررتَ بتجربة طلاق مفاجئة ، فهذا هو الوقت المناسب لتضاعف طموحك وتجبر العالم على النظر إليك . آن الأوان لتضع بصمتك ، وتثبت لوالدك الذي تبنّاك وجميع تلك المصابيح الخافتة في بلدك أنك الشخص الذي يعرف من يكون . أيًّا كانت الخطط التي أعددتها من قبل ، نفّذها على نطاق أوسع . اجعلْ مهمتك أعظم ، وأكثر ملحمية حتى يتسنّى لتحقيقها عُمر بطوله . هذه الخطوة منوطة بك وبتقديرك لذاتك أكثر من أي شيء آخر . نجاحك وسيلتك للانتقام من أجلك أنت ، وعنايةً بذاتك . سيمنحك هذا إحساسًا هائلاً بالغاية في اللحظة التي قد تكون فيها متخبطًا بلا هدف . لذا شُد على قلبك ، واستجمع أنفاسك ، واقسم لنفسك أن هؤلاء سيندمون في يوم من الأيام - أيًّا كانوا- على اليوم الذي شككّوا فيه بقدراتك . حتى لو كنت كاثوليكيًا صالحًا ، تميل للصفح وتتمنى الخير للآخرين بصرف النظر عما فعلوه بك ، احرص أن تحتفظ بشيء من الرغبة في الانتقام . لأنه سيبعث فيك شعورًا دافئًا وأنت في النُّزل في سريرك بمفردك ليلاً ، وأنت على مقعدك الضيق في الحافلات العمومية ، وأثناء نوبتك الليلية وأنت في المقصورة الزجاجية في المتجر الصغير . هذا ما يريده منك إدغار-وبصريح العبارة- هذا ما ستحتاجه .

الخطوة الثانية : غيّر موقعك

البعض يبقى حيث هو محاولاً تضميد جراحه . لا ، لا تبقَ . اذهب! غادرْ! اركض . إن المكان الذي تُنبذ فيه يصبح نفسيًا سجنًا ، ومضيّك للأمام تاركًا هذا المكان خلفك -إيذانا ببداية رحلة بطولية وأسطورية- خطوة معنوية كما هي خطوة مادية .

يصف عالم الأنثروبولوجيا جوزيف كامبل هذه المغادرة الحاسمة على أنها بداية مصيرك الألِق ، ونداء حقيقي للمغامرة . يقول كامبل : "لقد امتدَّ أفق الحياة المألوف ، وأصبحت المفاهيم والمُثل والأنماط العاطفية القديمة لا تلائم الحاضر ؛ حان وقت تجاوز العتبة" . مؤكد أنك قد تظن أنه ليس باستطاعتك تجاوز العتبة . بالطبع لا يمكنك . فقلةٌ هم الذين يستطيعون ذلك . بكل الأحوال افعلها . إن العمل يغلب التخطيط . ما عليك سوى حزم أمتعتك ، سواء كان ذلك يعني الانتقال إلى أقرب مدينة من مقاطعتك الريفية والاقتراب من أضواء توبيكا الساطعة! أو إلى مدينة كبيرة على الساحل حيث تخيّرُ كل يوم بين الإيجار أو الغداء . لا يهم أين . إذا أخفقت في إخراج نفسك من مكان النبذ ، فستفوّت على نفسك فرصة من فرص الحياة الرائعة . قد تكون مفلسًا ، ومع ذلك ينتظرك عالم جديد . بماذا ستبرر ذلك؟ إن حياتك الآن بين أمرين إما (أ) أن تخرج عن نطاق السيطرة ، أو (ب) أن تسلك منعطفًا أغرب وأعجب مما كنت تظن أنه ممكن . فكّر في أولئك الذين سبقوك وتشجّع . لقد غادرَ أجيال من صغار الفنانين ، والمثقفين ، والمعتوهين ، والمعارضين من جميع الأطياف ، مسقط رأسهم إلى محافل أكبر . فعلها بوذا ، وكذلك يسوع وإدغار بو أيضًا . فلِمَ لا تفعلها أنت؟ ستكسبك هذ الخطوة حرية في التباهي بجودة أدائك في المكان الجديد- وربما تقنع أولئك غير المبالين بك بأنك في علاقة جديدة ومثيرة حتى وإن كنت لست كذلك . تسلّح بكل المكاسب ، كاتخاذ صديق- سواء كان حقيقيًا أو اخترعه . أنت الآن مسؤول عن قصتك الخاصة ، وأنت وحدك من يقرر أحداثها الكاذبة .

خذ نصيحة إدغار بو : إذا ألفيتَ نفسك منبوذًا ومهانًا ، فاتخذ لك اسمًا زائفًا ، واهربْ في جنح الليل من المدينة . ولا تعدْ إلا عندما تكون غنيًا ومشهورًا وناجحًا أو —في الأقل- قادرًا على التظاهر بذلك بإقناع .

* كاثرين باب–موغيرا : كاتبة وصحفية شاركت في عدة مجالات من بينها سلايت وكوارتز وسي إن بي سي وإن بي سي نيوز . وهي ضيفة دائمة في بودكاست وبرامج إذاعية ، مع ظهورها في **NPR** و **Lifehacker’s Upgrade** . تعيش في ريتشموند/ فيرجينيا مع زوجها وابنها الرضيع .

Xbox [1]

Tamerlane [2]

سيرة حياة روبرت فروست (1874 – 1963) - Poetry Foundation

ترجمة : زينب محمد

ساعدت قصائد فروست في توجيه الفكر الأمريكي وحكمتِه وحسِّه الفكاهي ، مقدمةً لنا بيانًا أمينًا عن أنفسنا والناس جميعًا .

موطن الأسلاف

وُلد روبرت فروست في سان فرانسيسكو لكن عائلته انتقلت بعد وفاة والده إلى لورانس ، ماساتْشوستِس في عام 1884 . في الواقع ، كان الانتقال بمثابة العودة إلى موطن أسلاف فروست ، إذ يرجع أصلهم إلى سكان إنجلترا الجديدة (نيو إنجلاند) واشتهر فروست لاتصال أشعاره بهُوية إنجلترا الجديدة وما يرتبط بها من مواضيع .
تخرج فروست في ثانوية لورنس عام 1892 ، ولكونه شاعر الصف فقد نال شرف المشاركة في خطبة التخرج مع زوجته المستقبلية ، إيلنور وايت . بعدها بسنتين قبلت صحيفة نيويورك إندبندنت قصيدته "فراشتي" التي لحقها الإقرار به شاعرًا محترفًا بصكٍّ بمبلغ خمسة عشر دولارًا . نُشر أول كتاب لفروست حين كان في قرابة الأربعين من عمره ، واستمر حتى فاز بأربع جوائز بوليتزر ، وأصبح أشهر شاعر في زمانه قبل وفاته بعمر الثامنة والثمانين .

للاحتفاء بأول منشوراته ، طبع فروست مجموعته الشعـــــــــــــرية الأولى من ست من قصائده لدائرته المقرَّبة ؛ خُصصت نسختان من هذه المجموعة "شفق" له ولخطيبته . ولم ينشر خلال الثماني سنوات المقبلة سوى ثلاث عشرة قصيدة أخرى . في زمانه ، التحق فروست في أوقات متفرقة بجامعتي هارفارد ودارتموث ، وكسب دخله من التدريس ، وعمل لاحقًا في مزرعة ديري ، نيو هامبشير . لكن في عام 1912 ، وجرَّاء تثبيط همته من قبل المجلات الأميركية أخذ عائلته إلى إنجلترا حيث حصل على المزيد من النجاح المهني . أكمل فروست الكتابة عن إنجلترا الجديدة ونشر كتابين : "رغبة صبي (1913) **A boy's will**" و"شمال بوسطن **North of Boston** (1914)" مؤسسا سمعته حتى أقفل راجعًا إلى الولايات المتحدة في عام 1915 شخصيةً أدبيةً مشهورة . نشر الشاعر طبعة أمريكية من "شمال بوسطن" ، وكتب لمجلات دورية قد رفضت ذات يوم أعماله وأصبحت تسعى خلفها الآن .

التوقير الأمريكيّ

ثُبِّت مقام فروست في الصحافة الأمريكية مع نشر كتابه "شمال بوسطن" ، وكُرِّم في السنوات التي سبقت وفاته وعُدَّ الشاعر غير الرسمي للولايات المتحدة . في ميلاده الخامس والسبعين ، مرر مجلس الشيوخ الولايات المتحدة قرارًا على شرفه ، ينص

فيه : "ساعدت قصائد فروست في توجيه الفكر الأمريكي وحكمته وحسه الفكاهي ، مقدمةً لنا بيانًا أمينًا عن أنفسنا والناس جميعًا" . وفي عام 1955 ، أطلقت ولاية فيرمونت اسم فروست على جبل في ريبتون ، موطنه الرسمي ؛ وخلال التنصيب الرِئاسي لجون كينيدي في 1961 ، مُنح فروست شرف لم يسبق له مثيل عندما طُلب منه قراءة قصائده . كتب فروست قصيدة "إخلاص **dedication**" لهذه المناسبة ، لكن لم يستطع قراءتها بسبب ضوء الشمس الساطع في ذلك اليوم . بدلاً عن ذلك تلا قصيدته "الهبةُ صراحةً **The Gift Outright**" التي طلب منه كينيدي قراءتها له منذ البداية ، مع سطر أخير منقح ومبتكر .

الحياة الأدبية

لم يتحالف فروست مع أي مدرسة أو حركة أدبية ، لكن ساعده الشعراء التصويريون في البداية للترويج لسمعته ، ونشرت مجلة الشعر " **poetry** " أعماله قبل أن يُحدث الآخرون ضجة عليها . نشرت أيضًا مراجعة الشاعر عزرا باوند للنسخة البريطانية عن مجموعة "رغبة صبي" ، وقال إنها "تمتلك تلك الرائحة القوية التي تعبق بها غابات نيو هامبشير وذلك الإخلاص التام . هذه

ليست ما بعد الميلتونيّة أو ما بعد السوينبرنيّة أو ما بعد الكيبلنغيّة . يملك هذا الرجل الحس الجيد ليتحدث بعفوية ويصبغ الشيء كما يراه" .

وكتبت الشاعرة التصويرية الأخرى آمي لوويل مراجعةً عن شمال بوسطن في مجلة الجمهورية الجديدة ، وأثنت عليها بقولها "يكتب على الأوزان الكلاسيكية بأسلوب يضع شعراء المدرسة القديمة على الحافة ، يكتب بالوزن الكلاسيكي ويستخدم الانعكاس والتعابير المأثورة متى ما أراد ، هذه الأدوات الممقوتة من الأجيال الجديدة . يذهب هو بأسلوبه بغض النظر عن قواعد أيّ شخص ، والنتيجة كانت كتاباً بقوى غير معتادة وصدق تام" .

لا يقدم فروست في أول مجلدين عاطفته تجاه مواضيع إنجلترا الجديدة ومزيجه الفريد من الأوزان التقليدية والعامية فحسب ، بل واستخدامه للمونولوجات والحوارات المسرحية . تصف القصيدة الرئيسة "إصلاح السور" في مجموعة "شمال بوسطن" الجدل اللطيف بين المتحدث وجاره أثناء سيرهم بمحاذاة جدارهم المشترك ، مستبدلين الحجارة المتساقطة ؛ يعطي اختلاف موقفهم تجاه "الحدود" أهمية رمزية مثالية للأشعار في بداية هذه المجموعة .

توجهات شعرية جديدة

علَّمت مجموعته الشعرية "استراحة جبل **Mountain Interval**" على نزوع فروست نحو نوع آخر من القصيدة ، تأمل قصير أطلق شرارته شيء ، شخص

أو مناسبة . ومثل المونولوجات والحوارات ، فقد امتلكت هذه المقطوعات القصيرة سمة مسرحية .

من القصائد الأخرى في هذه المجموعة قصيدة "أشجار البتولا **Birches**" ، وهي مثال عن هذا النزوع الجديد ، كما في قصيدة "طريق لم يُطرق" ، يتفرع طريق الغابة عن المسار المحدد . يكمن فرق هذه المجموعة ، كما ذكرت صحيفة بوسطن ترانسكربت : "إنَّ السيد فروست يأخذ التعبير الجمالي من عمله "رغبة صبي" ويعزف موسيقى أعمق ويمُنح توليفةً معقدة من التجارب المختلفة" .

برزت العديد من الخصائص الجديدة في عمل فروست مع ظهور مجموعته الشعرية "نيو هامبشاير 1923 **New Hampshire**" ، خاصةً الوعي الجديد بالذات والرغبة في التحدث عن نفسه وفنه . يصف لويس انترمييير المجلد الذي فاز به فروست بجائزته ، بوليتزر ، الأولى "تتظاهر بأنها لا شيء سوى قصيدة طويلة بنغمات بهيّة" . تمثل قصيدة العنوان ، التي يبلغ طولها حوالي أربع عشرة صفحة "شهادة مسترسلة" لولاية فروست المفضلة "مُيِّزت بنجمة ونقاط بالأرقام العلمية على غرار إطروحة بليغة جدا" . هكذا ، تقوم الحاشية في نهاية النص الشعري بإحالة القارئ لقصيدة أخرى كما يبدو فقط بهدف تعزيز نص نيو هامبشير . وكتبت بعض هذه القصائد ، ولأول مرة في أعمال فروست ، بشكل حِكم . "النار والثلج" على سبيل المثال ، هي واحدة من أفضل الحِكم المعروفة ، تتكهن بالطريقة التي سينتهي بها العالم .

أما أشهر قصيدة لفروست وأكثرها مثالية في رأي جي مكبرايد دابس هي "وقفة عند غابة في أمسيّة ثلجيّة" ، والمنشورة ضمن مجموعة نيو هامبشير ؛ تعبر عن "الهمس المستمر للموت في قلب الحياة" . تصور القصيدة متحدثًا يوقف عربته في منتصف غابة مكسوة بالثلج فقط ليُنادى من هذا الدُّجى المغري بذاكرة واجباته العملية . يتحدث فروست بذاته عن قصيدته بأنها من النوع الذي يود طباعته في صفحة واحدة يتبعها أربعون صفحة من الحواشي .

إصدارات متتابعة

قُسِّمت مجموعة فروست الشعرية الخامسة ، (1928) **West-Running Brook** ، إلى ستة أقسام ، شغلت القصيدة ، التي حملت المجموعة عنوانها ، أحد الأقسام بالكامل . وهي تشير إلى النهر الذي ينحرف مجراه جهة الغرب بدلاً من الشرق إلى المحيط الأطلسي مثل كل الجداوِل الأخرى .

تجُرى هنا مقابلة بين النهر والمتحدث في القصيدة الذي يثق باتجاهه المعاكس ، وتمنح المزيد من العناصر المتمردة المتمثلة في النهر وصفًا للتفرد غير المعتاد ، الذي يمثل موضوع فروست الرواقي للمقاومة وتحقيق الذات . وفي مراجعة المجموعة في منصة نيويورك هيرالد ، كتب بابيت دويتش : "الشجاعة التي يولدها الإحساس المظلم بالقدر ، والحنان الذي يحتضن البشرية بكل عماها وعبثيتها ، والرؤية التي تأتي

لتستقر تماماً في دخان المطبخ والثلج المتساقط كما هو الحال في الجبال والنجوم- هذه كلها ملك له ، وكما يبدو في شعره ، يجعلها مُلكًا لنا" .

نالت مجموعته اللاحقة (1936 **A Further Range** مدًى أوسع) جائزة بوليتزر أخرى ، ووقع الاختيار عليها في "نادي الكتاب الشهري" ليضمَّ مجموعتين من قصائد هذا الكتاب بعنوانيها الفرعيين ، " **Taken Doubly** " و " **Taken Singly**" .

كانت القصائد في المجموعة الأولى ، والأهم من بين هذه المجموعات ، تعليمية إلى حد ما على الرغم من وجود قطع هزلية وذات روح دعابة أيضًا . وتتضمن هذه المجموعة قصيدة "**Two Tramps in Mud Time**" ، التي تبدأ بقصة حطابَين متجولين يقدمان عرضًا لِقَطع خشب المتحدث مقابل أجر ، ثم تتطور القصيدة إلى موعظة حول العلاقة بين العمل واللعب ، والنداء والعطاء ، وتدعو بضرورة توحيدهما . كتب ويليام روز بينيت عن المجموعة بأكملها : "تستحق القراءة أكثر من معظم الكتب التي ستمر عليك هذه السنة . وفي الوقت الذي تُهاجم فيه الأمم من كل أنواع الجنون ، فمن الجيد الاستماع إلى هذا العمل الفكاهي الهادئ ، حتى لو كان عن دجاجة أو دبابير ، أو مربع ماثيو . . . وإذا سألني أي شخص لمَ ما زلت أومن بوطني ، فكل ما عليَّ فعله أن أضع هذا الكتاب في يده وأُجيب ، هاهنا رجل من وطني" .

يُقر معظم النقّاد بأن شعر فروست خلال الأربعينيات والخمسينيات أصبح أكثر تجريدية وغموضًا وحتى أكثر حساسية ، لذا فقد كان يُحكم عليه بناءً على أعماله السابقة . وحتى اليوم أصبحت ســــــــــياسته وإيمانه ، المستوحى من الشك والطابع المحلي ، أكثر فأكثر هي المبادئ التوجيهية لأعماله . لقد كان ، كما يشير راندال جاريل ، "غريبًا جداً وراديكاليًا جداً حين كان شابًا" ولكنه أصبح "أحيانًا محافظًا على نحو قاسٍ وغير متخيَّل" في شيخوخته . وتحول إلى شخصية عامة ، وفي السنوات التي سبقت وفاته ، كتب الكثير من شعره من موقفه هذا .

في مراجعته لقصيدة (شجرة الشاهد 1942 **A Witness Tree**) ، في "الكتب" ، لاحظ ولبيرت سنو أنَّ بعض القصائد "لها الحق أن تكون بمصاف أفضل ما كتبه لا سيما : **Come in** ادخُل ، و **The Silken Tent** الخيمة الحريرية ، و**Carpe Diem** . مع ذلك فقد استمر سنو قائلا : "إن بعض القصائد هنا ليست أكثر من خيال مُقفى ، وتفتقر الأخرى إلى وحدة البناء المماثلة للرصاص التي توجد في مجموعة شمال بوسطن" .

من جانب آخر ، يشعر ستيفن فينسينت بينيت أن فروست "لم يكتب قط أي قصائد أفضل من تلك الموجودة في هذا الكتاب" .

أُحبط النقاد كذلك بمجموعة 1962 **In the Clearing** ، وكتب أحدهم "مع أن هذا المراجع يعدُّ روبرت فروست أبرز شاعر أمريكي معاصر ، فإنه مع الأسف يقر أن معظم القصائد في هذا المجلد الجديد مخيبة للآمال... [هي] في الغالب أقرب للأناشيد الإعلانية من الشعر البارز المرتبط باسمه" . وذكر آخر أن معظم الكتاب مكون من قصائد لحوارات فلسفية سواءً أثارت إعجابك أم لا ، وتعتمد غالبًا على ما إذا كنت تشاركه ذات الفلسفة .

في الحقيقة ، الكثير من القراء يشاركون فروست فلسفته . على الرغم من ذلك يجد البقية المتعة والمعنى في المحتوى الضخم لشعره . في تشرين الأول/ أكتوبر 1963 ألقى الرئيس جون كينيدي خطابًا على شرف مكتبة روبرت فروست في أمهيرست ، ماساتشوستس . قال الرئيس : "من خلال تكريم روبرت فروست ، فنحن نكرم أعمق مصدر لقوتنا الوطنية . تتخذ هذه القوة عدة أشكال ، والأشكال الأوضح ليست دائمًا هي الأهم . فقوتنا الوطنية مهمة . ولكن الروح التي تنشر وتتحكم بقِوانا مهمة بذات القدر . كانت هذه هي الأهمية الخاصة لروبرت فروست" . سيُسر الشاعر في الأغلب بهذه السمعة ، لأنه قال ذات مرة ، في مقابلة مع هارفي بريت : "شي واحد أكترث له وأتمنى من اليافعين أن يكترثوا له أيضًا ، وهو أخذ الشعر على أنه أول شكل من أشكال الفهم . إذا كان الشعر لا يَفهمُ الجميعَ ، كُلَّ العالم ، فهو لا يساوي شيئًا" .

ما زال شِعر فروست موقرا حتى هذا اليوم . وواحدة من الأشعار غير المعروفة سابقًا لفروست بعنوان "War Thoughts at Home أفكار الحرب في المنزل" التي اكتُشفت وأُرّخت لعام 1918 ، نُشرت لاحقًا في خريف 2006 بمجلة فيرجينيا كوارترلي ريفيو . ونُشرت أول نسخة لمذكرات فروست في عام 2009 ، وصُححت آلاف الأخطاء في النسخة الورقية بعدها بسنوات . نُشرت الطبعة النقدية من كتاب الأعمال النثرية الكاملة في 2010 ولقى إشادة واسعة من النقاد . وتُنتج الآن سلسلة تتكون من مجلدات متعددة لرسائله ، حيث ظهر المجلد الأول في عام 2014 ، والثاني في عام 2016 .

بقي روبرت فروست متمسكًا بمكانة فريدة وتقريبًا وحيدة في الرسائل الأمريكية . كتب جيمس إم كوكس "مع أن مهنته تمتد على نحو كامل إلى الحقبة المعاصرة ومن المستحيل التحدث على أنه أي شيء عدا كونه شاعرًا معاصرًا فإنه من الصعب وضعه في الثقافة الرئيسة للشعر الحديث" . بمعنى ما ، يقف فروست عند مفترق طرق بين الشعر الأمريكي للقرن التاسع عشر والحداثة ، قد يوجد في شعره نزعة إلى ميول وتقاليد للقرن التاسع عشر وأيضًا يوجد بعض التشابه مع أعمال معاصريه في القرن العشرين .

طوَّر فروست ، الذي أخذ رموز من المجال العام ، كما لاحظ العديد من النقّاد ، تعابيرَ حديثة ومبتكرة مع حس بالصراحة والاقتصاد يعكسان الحركة التصويرية لعزرا باوند وآمي لوويل . ومن ناحية أخرى كما أشار ليونارد أونجر ووليم فان أوكونور في قصائد للدراسة ، فـ"إنَّ شعر فروست ، على عكس شعر معاصريه اللاحقين مثل إليوت وستيفنز وييتس ، لا يُظهر أي خروج ملحوظ عن الممارسات الشعـــــــــــرية للقرن التاسع عشر" . ومع أن فروست يتجنب أشكال الشعر التقليدية ويستخدم القافية بعشوائية وتقطّع ، فإنه ليس مبتكراً وتقنيته ليست تجريبية أبداً .

وربطته نظريته عن التركيب الشعري بكِلا القرنين ، فهو مثل شعراء القرن التاسع عشر الرومانسيين ، قد حافظ على فكرة أن القصيدة ليست خدعة أبداً... إذ تبدأ كتلةً في الحلق ، إحساسا بالخطأ ، حنينا إلى الوطن ، ووحدة . هي لا تبدأ بفكرة أبداً . وتكون في أفضل حالاتها حين تكون عبارة عن غموض محير .

كما لاحظ الكاتب إتش واجنر أن فروست وضع نسخته الخاصة "غير الشخصية" للفن . وأيّد فروست أيضاً فكرة ت .س . إليوت أنَّ الرجل الذي يعاني والفنان الذي يبدع منفصلان تماماً . في عام 1932 ، أرسل فروست رسالة إلى سيدني كوكس ، أوضح فيها مفهومه للشعر : "إنَّ الفكرة الموضوعية هي كل ما كنت أهتم به . معظم أفكاري تتولد شعراً . ...أن تكون شخصيًا جداً مع ما تمكن الفنان من جعله

موضوعيًا هو أن تأتيه بجرأة وتُصيِّرَ إلى بشعٍ ذاك الذي قاسى في حياته من أجله وآمن بأنه جعله بهيًّا" .

أخذ فروست أدوات القرن التاسع عشر وجدَّدها للوصول إلى هذه الموضوعية والجمال . أوضح لورانس طومسون أنه وفقًا لفروست ، فإن "القيود التي تُفرض ذاتيًا على المقاييس في الشكل والتماسك في المحتوى تعمل لصالح الشاعر ؛ إنها تحرره من عبء التجربة- والبحث المستمر عن حالات جديدة وهياكل بديلة" . هكذا ، كتب فروست شعره بانتظام ، وقال بنفسه في "الرمز الثابت" أنه لم يتخلَّ قط عن الأوزان التقليدية للشعر الحر ، مثلما كان يفعل الكثير من معاصريه . في الوقت نفسه ، لم يكن تمسّكه بالوزن وطول السطر والقافية اختياراً عبثيًا ، واستمر بقوله إنَّ "عذوبة القصيدة تكمن دائما في عدم التفكير فيها ، ثم تبدأ بالقصيدة وهي بدورها قد تبزغ بموسيقى" . في الأحرى كان يعتقد أن المزاج الخاص للقصيدة يُملي أو يُحدد "التزام الشاعر بوزن ومقياس معين" .

يشير النقاد دائمًا إلى أن فروست فاقمَ مشكلته وأثرى أسلوبه بوضع أوزان تقليدية ضد النغمات الطبيعية للكلام . وقد استمدّ لغته في الأساس من العامية وتجنب استخدام الأسلوب الشعري المصطنع من خلال استخدام لهجة نيو إنجلاند . في كتابه "وظيفة النقد" ، انتقد إيفور وينترز فروست على "سعيه لجعل أسلوبه أقرب ما يكون إلى أسلوب المحادثة" . لكن ما حققه فروست في شعره كان أكثر تعقيداً من مجرد محاكاة لتعابير الفلاحين في نيو إنجلاند . أراد أن يُعيد للأدب "صوت الجملة

الذي يكمن خلف الكلمات" و"الإيماءة الصوتية" التي تعزز المعنى . أي أنه شعر أن أذن الشاعر يجب أن تكون حساسة للأصوات من أجل أن تلتقط بالكلمة المكتوبة أهمية الصوت في الكلمة المنطوقة .

على سبيل المثال ، تتكون قصيدة "موت المستأجر **The Death of The Hired Man**" تقريبًا بالكامل من حوار بين ماري ووارن ، زوجها المزارع ، لكن النقاد لاحظوا أن فروست في هذه القصيدة يأخذ الأنماط المبتذلة لحوارهم ويجعلها شعرية . ويرى عزرا باوند أن قصيدة "موت المستأجر" قد مثَّلت فروست في أفضل حالاته- حين "تجرأ على الكتابة بالكلام المعتاد لنيو إنجلاند ، والذي يختلف تمامًا عن الخطاب المعتاد المستخدم من قبل الصحف ومعظم الأساتذة" . إنَّ استخدام فروست للهجة نيو إنجلاند يُظهر جانبا واحدا من نزعته الإقليمية . كان تركيزه داخل نيو إنجلاند منصبًّا على نيو هامبشير التي يشير إليها "بواحدة من أفضل ولايتين في الاتحاد الأمريكي" ، والأخرى هي ولاية فيرمونت .

وفي مقاله بعنوان روبرت فروست ونيو إنجلاند : إعادة تقييم ، لاحظ أودونيل "كيف أن فروست منذ البداية في قصيدة رغبة صبي ، قرر إعطاء كتاباته طابعا محليا واسمَ نيو إنجلاند ، ليرسخ فنه في التربة التي صنعها بيديه" . كتبت آمي لوويل في مراجعة عن شمال بوسطن في الجمهورية الجديدة ، "إنجلترا الجديدة ليست فقط موضوع عمله ، ولكن أسلوبه أيضًا... أعاد السيد فروست إنتاج كل من الأشخاص والمشاهد بحيوية غير عادية" . ومدح الكثير من النقاد الآخرين قدرة فروست على استحضار مناظر نيو إنجلاند بواقعية ، وأشاروا أنه بإمكان أي شخص أن يتصور

بستان فواكه في قصيدة "بعد قطف التفاح **After Apple-Picking**" أو أن يتخيل الربيع في "**Two Tramps in Mud Time** متشردان في بواكير الربيع" .

وعن قدرته على تصوير الحقيقة المحلية في الطبيعة ، يدّعي أودونيل ، أن فروست ليس له نظير . هذه القدرة هي نفسها التي دفعت باوند إلى هذا التصريح "أصبحتُ أكثر معرفة بحياة المزرعة مما كنت أعرفه قبل أن أقرأ قصائده . مما يعني أنني أعرف المزيد عن الحياة" .

يشير النقاد إلى أن النزعة الإقليمية لفروست لا تكمن في السياسة وإنما في واقعيته فهو لا يخلق صورة للوحدة الوطنية أو الانتماء للمجتمع . في كتاب استمرارية الشعر الأمريكي ، يصف روي هارفي بيرس أبطال فروست بأنهم أفراد مجبورون باستمرار على مواجهة فرديتهم ورفض العالم الحديث من أجل الحفاظ على هويتهم . كما أن استخدام فروست للطبيعة ليس مشابهًا فقط لكنه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بنزعته الإقليمية ، إنه يبتعد عن الدين والتصوف كما يبتعد عن السياسة . وما يجده في الطبيعة هي اللذة الحسية ؛ فهو حساس أيضًا تجاه خصوبة الأرض وعلاقة الإنسان بالتربة . وينقد م . روزنتال الطابع الريفي لفروست ، بقوله إن "استرجاعه الواقعي والعاطفي لموضوع الأرياف والطبيعة "هي أساس سمعته .

ومع ذلك فإنَّ فروست واعٍ بالمسافات بين شخص والآخر ، لهذا هو أيضًا على وعي بالفروق ، والانفصال النهائي بين الطبيعة والبشر . ويشرح ماريون مونتغمري أن

موقفه تجاه الطبيعة هو هدنة مسلحة وودّية واحترام متبادل يتخلله تقاطع للحدود بين الفرد وقوى الطبيعة .

ثمة معانٍ خفية وفظيعة أسفل السطح في أشعار فروست ، أو ما يطلق عليه روزنثال بالإحساس الصادم لوحشية الأشياء . هذه القسوة الطبيعية موجودة في قصيدتيْ "تصميم **Design**" و "ذات مرة عبر المحيط الهادئ **Once Upon the Pasfic**" . إنَّ النبرة المشؤومة للقصيدتين دفعت روزنثال للتعليق بأن فروست في أقوى حالاته مذهول بالرعب بقدر إليوت ويقترب بطريقة مماثلة له من الحافة الهستيرية للمشاعر . لا يزال عقله هو العقل الحديث الذي يبحث عن معناه الخاص .

إن النظرة الصارمة والمأساوية للحياة التي تظهر في العديد من قصائد فروست تحُوَّلُ من خلال استخدامه الميتافيزيقي للتفاصيل . وكما يصوره فروست ، قد يكون الإنسان وحيداً في عالم غير مبالٍ في النهاية ، لكنه مع ذلك قد ينظر إلى العالـــــــم الطبيعي بحثًا عن استعارات لحالته الخاصة . وهكذا ، في بحثه عن المعنى في العالم الحديث ، يركز فروست على تلك اللحظات التي يتقاطع فيها المرئي وغير المرئي ، المادي والروحي .

يُسمي جون تي نابير هذه القدرة التي يمتلكها فروست "بإيجاد المألوف في قالب لما هو غير مألوف ." في هذا الصدد ، غالبًا ما يُقابل فروست بإميلي ديكنسون ورالف والدو إيمرسون ، وفي شعرهم تتحول حقيقة واضحة ، أو شيء ، أو شخص ، أو حدث ، وتتبدل لتحمل المزيد من الغموض أو الأهمية . وقصيدة "أشجار البتولا"

مثال على ذلك فهي تحتوي على صورة لأشجار نحيلة منحنية على الأرض مؤقتًا بصبي يتأرجح عليها أو على الدوام بسبب عاصفة ثلجية . ولكن عندما تتكشَّفُ القصيدة ، يصبح من الواضح أن المتحدث لا يهتم فقط بلعب الطفل والظواهر الطبيعية ، ولكن أيضًا بالنقطة التي يندمج فيها الواقع المادي والروحي .

هذا الاستيراد الرمزي للحقائق الدنيوية يُبلِّغُ العديدَ من قصائد فروست ، وفي حديث "التعليم بالشعر **Education by Poetry**" أوضح الشاعر : "يبدأ الشعر باستعارات تافهة واستعارات جميلة ، واستعارات "بهية" ، ويستمر إلى أعمق تفكير لدينا . يوفر الشعر الطريقة الوحيدة المسموح فيها بقَوْلِ شيء وقَصْدِ آخر . ولن تكون في منزلك عبر الاستعارة ما لم تتلقَ تعليمًا شعريًا ملائما للاستعارة ، وبهذا فأنت لست آمنًا في أي مكان" .

من شعره (ترجمة : مؤمن الوزان) :

طريق لم يُطرق

طريقان تفرّعا في غابة صفراء

ويا أسفي ما استطعت سفراً فيهما معا ؛

فأنا مسافرٌ واحدٌ ، وقفتُ طويلا

أتشوَّفُ إلى الأول أبعد ما كان

حتى انثنى في الشجيرات ؛

ثم تشوَّفت إلى الآخر بعدلٍ قَدْرَ الإمكان

وفيه ربما أفضلُ استحسان

معشوشبٌ وما سُلِكَ كثيراً

مع أنَّ المُضيَّ من هنا

قد طرقهما حقًا بالتساوي

وفي ذلك الصباح معًا انبسطا

وسطَ أوراقٍ لم تُسوِّدها أيُّ خُطى

أواه ، فقد أبقيتُ الأول لحين آخر

مع إدراكِ كيفَ يجرُّ دربٌ إلى دربٍ

وخامرني شكٌ إن كنت يوما سأعود

سأروي هذا بحسرهْ

ذات يومٍ والعمرُ في نهاية المسرى :

طريقان تفرَّعا في غابة ، وأنا

سلكتُ أقلهما سلوكا أنا

وذلك الذي تأتّى عن كل الاختلاف

****

وقفة عند غابة في أمسيّة ثلجيّة

مالكُ هذه الغابة أظنني أعرفُه

رغمَ أنَّ في القرية منزله

لن يراني واقفًا هنا

أراقب غابته يغمرها الثلج

لا بد أنَّ حصاني يظن من الغريب

أن أتوقف ولا بيت مزرعة قريب

بين الغابات والبحيرة المتجمِّدهْ

حلَّت أحلكُ أمسيّة في السنهْ

يهزُّ طقم أجراسه

ليسأل إنّ ثمة خَطب ما

الصوت الآخر الوحيد

صوت الكنس لريحٍ رخيّة وندف زغبيّة

الغابة محبوبة ، ومظلمة ، وعميقة ،

لكن لي وعودٌ لا بد أن أفي بها

وأميال أقطعها قبل أن أنام

وأميال أقطعها قبل أن أنام

****

"الهبةُ صراحةً"

الأرضُ كانت لنا قبل أن نكون هنا .

هي قبل مئات السنين أرضنا

قبل أن نصبحَ شعبها . كانت لنا

في ماساتشوستس ، وفيرجينيا ،

لكن كنا لإنجلترا ، المُستعمِرة ،

مالكون لما لم نكُ نملكه ،

مهووسون بما لا نملكه الآن .

حُبسنا لشيءٍ جعلنا ضعافًا

حتى اكتشفنا أنه كان نفوسنا

ممنوعون من أرض عيشنا ،

وفي الاستسلام حالاً وجدنا خلاصنا .

كما كنا وَهْبنا صراحةً أنفسنا

(كانت مأثرةُ الهبة الكثيرَ من فعائل الحرب)

إلى الأرض المُدركةِ بغموض جهة الغرب ،

لكن لا تزال بلا تاريخ ، وغريرةً ، وغيرَ مُعزَّزة ،

وكما كانت ، كما كانت ستعود .

سيرة حياة إيميلي ديكنسون (1830–1886) - Poetry Foundation

ترجمة : عباس الحساني

إيملي ديكنسون (**Emily Dickinson**) واحدة من أعظم شعراء أمريكا على الإطلاق ، وقد نالت هذه المكانة عن جدارة واستحقاق ، فقصائدها السهلة في بُنيتها ، الحادة الذكاء في أفكارها ، الشديدة العمق في أحاسيسها ، تستمد مادتها وصورها من قضايا الإنسان الأساسية : من آلام الحب وأفراحه ، من طبيعة الموت التي لا يسبر غورها ، الجنس ، ويلات الحروب ، الدين ، الدعوة الى المرح ، التأمل في أهمية الموسيقى والأدب والفن .

صاغت ديكنسون نوعا جديدا من الشخصية في شعرها ، والمتحدثون في شعرها يشبهون المتحدث في قصائد برونتي وبراونينغ ، فهم يتميزون بأنهم مراقبون حصيفون يرون أوجه القصور في مجتمعاتهم ، وحالات الهروب التي يمكن تصورها وجعل التجريد ملموسا ولتحديد المعنى بدون حصر فقد ابتكرت ديكنسون لغة بيضاوية مميزة للتعبير عما كان ممكنا لكنه لم يتحقق . وهذه الطريقة تشبه طريقة أصحاب الفلسفة المتعالية [اتحاد الفلسفة المتعالية حركة فلسفية تطورت في نهاية عشرينيات القرن الثامن عشر شرق الولايات المتحدة ، ويركز أصحابها على الحس أكثر من التجربة] وقد قرأت ديكنسون معظم أعمال اتحاد الفلسفة المتعالية .

لم تغادر ديكنسون منزلها كثيراً ، فقد عاشت حياة انطوائية إلى حد بعيد . كتبت ، في مساحتها الخاصة في منزل أبيها ، ما يزيد عن 1700 قصيدة لم ينشر منها خلال حياتها إلا 11 قصيدة في بعض الصحف المحلية بأسماء مستعارة . هكذا لم يعلم أحد عن موهبتها سوى حلقة ضيقة من أفراد أسرتها والمقربين من الأصدقاء .

نُشر المجلد الأول من شعرها عام 1890 وذلك بعد أربع سنوات من وفاتها ، وقد لاقى نجاحا مذهلا . ولم يخطر ببال أحد –ولا حتى ديكنسون نفسها– أن قصائدها سوف تحدث ثورة أدبية في القرن العشرين . وبعد وفاتها بسبعين سنة نُشر أول كتاب جامع لقصائدها دون تعديل .

الميلاد والتعليم في أكاديمية أمهرست

ولدت إيملي ديكنسون في أمهرست ولاية ماساتشوستس ، في كانون الثاني/ ديسمبر 1830 ، لعائلة محافظة وغنية ، وفي وقت ولادتها كان أبوها إدوارد ديكنسون محاميا شابا وطموحا ، عمل في السياسة وفاز بمقعد في الكونغرس ممثلا عن ولايته . وكان جدها من المساهمين في إنشاء كلية أمهرست . عاشت في طفولتها المبكرة رفقة اثنين من أخوتها وهما ، أخوها وليام الذي يكبرها بعام ونصف ، وأختها لافينيا ، وقد ارتادوا المدرسة الابتدائية في أمهرست معا ، والتي تكونت من غرفة واحدة . ثم درسوا في أكاديمية أمهرست ، لكن ما لبث الأخ أن افترق عن أختيه ، فقد أُرسِلَ وليام إلى مدرسة اخرى ،

لقد ذكرت ديكنسون أنها كانت مسرورة بكل كادر المدرسة ، ومنهجها وطلابها . تفخر أكاديمية أمهرست بارتباطها المباشر بكلية أمهرست ، وتنظّم حضورا منتظما للطلاب في قاعات كلية أمهرست لمحاضرات في مختلف التخصصات (الفلك ، الكيمياء ، الجيولوجيا ، الرياضيات ، التاريخ الطبيعي ، الفلسفة الطبيعية وعلم الحيوان) . تعكسُ لنا هذه القائمة التركيزَ على العلوم في القرن التاسع عشر ، ويظهر هذا التركيز مرة أخرى في قصائد ديكنسون ورسائلها ، من خلال الافتتان بالتسمية ونظرتها الثاقبة ، وهواية غرس الزهور وعنايتها بوصف النباتات واهتماماتها بالقوة الكيميائية . وعلى الرغم من هذه الاهتمامات فلم تهتم بالعلوم بذات الطريقة التي دعا إليها أساتذتها . وفي قصيدة مبكرة لها وبخت العلم لاهتماماته المتطفلة ، كما أن دراسته تسلب الحياة من الأشياء على حد قولها . ومع هذا فقد كانت دراسة علم النبات مصدر بهجة لديكنسون وكانت تحرص على زراعة النباتات والعناية بها ، وتدعو أصدقائها لحضور دروس النبات .

استندت في دراستها لعلم النبات إلى الدروس التي حضرتها في الكلية ، وفيما بعد على كتاب كان معتمدا في المعاهد الدينية للبنات ، وهو من تأليف الأستاذ الميرا لينكون الأستاذ في علم النبات . تميز الكتاب بنوع معين من التاريخ الطبيعي ، مع التركيز على الطبيعة الدينية لدراسة العلم . واعتمد أسلوبه على الحجة مع التعميم . وأكَّد لطلابه أن دراسة العالم الطبيعي تقودنا لمعرفة الله ، فملاحظة الأنظمة الدقيقة في الكون تظهر يد الخالق . يتوافق تقييم لينكون للفلسفة الطبيعية جيداً مع سياسة أمهرست المحلية . وكرس إدوارد هيتشوك ، رئيس أكاديمية أمهرست

حياته للحفاظ على الاتصال المستمر بين العالم الطبيعي وخالقه ، وكان محاضرا متكررا في الأكاديمية ، ونالت ديكنسون الكثير من الفرص لسماعه وهو يتحدث ، ومن خلال عناوين كتبه يمكننا معرفة المواضيع وجدت ديكنسون أنَّ الحكمة الدينية التقليدية هي الجزء الأقل قدرة على الصمود بين هذه الحجج ، فمن خلال ما قرأته وسمعته في أكاديمية أمهرست للعلوم أثبتت الملاحظة العلميه تميزها في الوصف القوي .

تكمن قوة أكاديمية أمهرست في تركيزها على العلم ، إلا إنها ساهمت في تطور ديكنسون الشعري ، وتعرفت خلال السنوات التسع التي قضتها في الأكاديمية على أستاذها الأول ، ليونارد همفري **Leonard Humphrey** . وتشير ردة فعلها على وفاته غير المتوقعة على نموها الشعري المتزايد . يتوازى تعيين همفري أستاذاً في الأكاديمية مع العلاقات التي أقامتها ديكنسون في الأكاديمية ، فقد أنشأت صداقات قوية مع مجموعة من الطلاب ، ومن بينهم أبياه روت (**Abiah Root**) إيملي فاولر ، جين همفري التي كانت رفيقة ديكنسون في سكن الأكاديمية . وكما كان شائعا للشابات من الطبقة فإن التعليم الرسمي الذي تلقينه وفر لهن استقلالا ذاتيا مؤقتا ، واحترام وجهات نظرهن .

تطلَّبت العديد من المدارس مثل أكاديمية أمهرست الحضور يوما كاملا ، لذا فإن الواجبات المنزلية خاضعة للواجبات المدرسية ، وكان المنهج الدراسي في كثير من الأحيان هو ذات المنهج الدراسي الذي يتعلمه الشباب . مثَّلت الدراسة في أكاديمية أمهرست وقتا للتحدي الفكري والحريّة النسبية للبنات ، ونظر الطلاب لأنفسهم

باحثينَ وتركت الكلية انطباعا كبيرا في تفكيرهم . لم تترك ديكنسون بعد أن أنهت الأكاديمية مواصلةَ دراستها كما كان شائعا عند الفتيات في وقتها .

التجربة الدينية

تركت ديكنسون في سن الخامسة عشر الأكاديمية لمواصلة تعليمها العالي ، والتحقت في خريف 1847 بمدرسة (ماونت هايلوك) الدينية للبنات ، التي أشرفت عليها الأستاذة ماري ليون . كانت ماري تجري جلسات أسبوعية مع طلابها لتقييم حالة الإيمان عندهم ، واختبارهم بالمسائل الدينية . وقسِّمت الشابات إلى ثلاث فئات :

1- من نشأنَ نشأة دينية مسيحية .

2- من أعربن عن رغبتهن بالمسيحية .

3- من ليس لهم رغبة باعتناق المسيحية .

اختارت ديكنسون أن تكون في الفئة الثالثة ، والعضو الوحيد في تلك الفئة ، تذكر زميلة ديكنسون ، كلارا تيرنر : عندما طلبت ماري ليون من الطلاب الذين يرغبون في أن يكونوا مسيحيين ، قام الجميع إلا إيملي بقيت في مكانها [تعبيرا عن عدم رغبتها] . وتضيف كلارا ، لقد أخبرتني إيملي قائلة «لقد ظنوا أنه أمر غريب أنني لم أنهض» وأضافت مع لمعة في عينيها «لكنني أعتقد أنَّ الكذب أكثر غرابة» .

لقد كانت إيملي المتمردة الوحيدة في ذلك الاجتماع ، لكن سجلات المدرسة أشارت فيما بعد الى أنّ إيملي لم تكن الوحيدة التي لم تكن راغبة بالانضمام

لصفوف المسيحيين ، ففي نهاية الدراسة تبين أنّ ثلاثين طالبة لديهن ذات موقف إيملي .

أدى قصر إقامة ديكنسون في مدرسة ماونت هوليوك [سنة واحدة] إلى الكثير من التكهنات حول طبيعة رحيلها ، وقال بعض النقاد إنه يمكن رؤية بداية ما يسمى بالانعزالية ، من خلال إشاراتها المتكررة للوطن والحنين إليه ، ولكن الرسائل لا تشير بأي حال من الأحوال أن أنشطتها قد تعطلت ، لم يكن لها نوع الأصدقاء المقربين نفسه كالذين كانوا في أكاديمية أمهرست ، ولكن تقارير عملها عن النشاط اليومي تشير إلى أنها كانت جزءا من أنشطة المدرسة . وبسبب عدم التيقن من الجهة التي قررت عدم عودتها للمدرسة ، نسبت ديكنسون القرار إلى والدها ، تشير سمعة والدها بأنه فردٌ متدين في الشؤون الخاصة والعامة إلى أن قراره قد يكون نابعا من رغبته في إبقاء ابنته في المنزل ، والواقع إن تعليقات ديكنسون تؤكد هذه التكهنات ، ودائما ما رضخت لرغبات والدها ، ولكنها تصفه في مواضع أخرى بوصف لطيف فتقول : "إنه مشغول جداً بممارسة المحاماة ، حتى إنه لا يستطيع أن يلاحظ ما يجري في المنزل" .

وقد قدَّم أحد النقاد وهو ريتشارد سيوال تفسيرا مثيرا ، فبالنظر إلى منهج مدرسة ماونت هوليوك ، ومعرفة عدد النصوص الدينية الكثيرة التي درستها في أكاديمية أمهرست ، خَلُصَ إلى أن مدرسة ماونت هوليوك ليس لديها الكثير لتضيفه إلى ديكنسون .

يختم ترك ديكنسون لماونت هوليوك على نهاية تعليمها الرسمي ، ومن الاطلاع على رسائل ديكنسون في تلك المدة «1850» يتبين لنا أنها كرهت العمل المنزلي وتشعر بالإحباط مع قيود الوقت التي أوجدها العمل .

حياة المنزل والشعر والرسائل

كان منزل عائلة ديكنسون ملتقى الكثير من أصدقاء والدها من السياسيين ورجال الدولة ، وقد أتعبها الوضع . إذ كانت ديكنسون تهتم بالمنزل وإرشاد إخوتها ، وقدَّمت نفسها ناصحًا حريصًا في رسائلها إلى أخيها أوستين حينما كان يدرس القانون في جامعة هارفارد ، واستخدمت المديح الزائد بحقه ، وشجَّعته لكي تدعوه للتساؤل حول قيمة تصوراته ، وساندته لكي يحقق طموحه . تتميز رسائل ديكنسون لأوستين بكثافتها ، لكنها انقطعت بعد مدة عندما انشغل أوستين بشق طريقه في الحياة ، وقرر الإقامة في أمهرست وتولى دور والده في عمله القانوني . ثم تزوج سوزان جليبرت الزواج الذي رحَّبت بها ديكنسون بشدة ، فقد وفر لها حضور سوزان الشعور بوجود أخت جديدة في العائلة . وفي الوقت الذي تضاءلت فيه علاقتها مع أوستين ؛ نمت علاقتها بسوزان التي مثلت لها الرفيق المحبوب والناقد والأنا . نشأت سوزان نشأة مختلفة عن إيملي فهي تنتمي للطبقة العاملة .
كتبت ديكنسون في 1875 قصيدة ، جاء فيها : "الهروب مِثْلُ كلمة شاكرة" . وكلمة الهروب هنا إشارة للروح في المقام الأول ، ويعتمد الفداء والخلاص وفقًا لها على

الحرية . تنتهي القصيدة بالثناء على "الكلمة الوثيقة" للهروب ، في تناقص بين رؤية "المخُلِّص" مع هالة كونه "إنسانًا مُنقذًا" ، وتقول بأنَّه من الجليّ ثمة خيارٌ واحد : "لهذا ألقي برأسي فوق الكلمة الوثيقة" فهي تدعو القارئ ليقابل ما بين تجسيد "المسيح" وتجسيد آخر . تقلب ديكنسون اللغةَ المسيحية المرتبطة بمقاصد "الكلمة" وتضع نفسها بديلاً لتجسيد المخلِّص . وكانت قد اختارت كلمة "هروب" قبل عقدٍ من الزمن ، الاختيار الذي بدا واضحًا ومقصودًا . ففي قصائد تعود إلى عام 1862 تصف ديكنسون التجارب الروحيّة مُشخِّصة هذه "الأحداث" بعبارات اللحظات ، فتمرُّ من "لحظات الروح المعصوبة" مشيرة للفكرة المتشككة إلى الحرية الروحية . ولن تحُبس الروح في "لحظات هروب" ولا تحتوي قوَّتها الانفجاريّة : "للروح لحظاتُ هروب/ حين تُنفجرُ كل الأبواب/ ترقصُ مثل دويّة ، في الخارج ،/ وتتمايل طوال الاوقت" . من خلال الاطلاع على قصائد ديكنسون نعرف أنها رفضت أن تكون مقيدة بالواجبات المطلوبة منها . ودائما ما تدفعها طلبات أبويها أو أصدقائها المقربين إلى "الهرب" .

خلال مرحلة الانتعاش في 1850 في أمهرست ، كتبت ديكنسون تقييمها للظروف ، بعيدا عن استخدام لغة التجديد المرتبطة بالمفردات الإحيائية ، فقد وصفت مشهد خراب مظلم بفعل ابتلاء الروح . وفي رسالتها الموسومة بالتمرد إلى همفري ، كتبت "كيف تزداد وحدة هذا العالم ، شيء مقفر جدا يزحف فوق الروح ، ونحن لا نعرف اسمه ، ولن يزول ، إما السماء تبدو أكبر ، وإما الارض أصغر بكثير ، وإما أن الله أعظم . نشعر بأن حاجاتنا زادت ، المسيح يدعو الجميع ، وكلهم أجابوا ، أما أنا

أقف وحيدة متمردة ، كلهم يعتقدون أنهم وجدوا ، لا أستطيع أن اخبرك ما الذي وجدوه ، لكنهم يظنون أنه شيء ثمين ، أتساءل إن كان كذلك؟" .

لقد وضع سؤال ديكنسون الإطار على عقد من الزمان ، وخلال تلك العشر سنوات حددت ما كان ثميناً بنحوٍ لا جدال فيه ، ليس الدين بل الشعر ، ليس الآلة التي اختزلت جوهرها بل عملية صنع الاستعارات ومشاهدة المعنى وهو يتكشَّف .

تشير رسائلها عام 1850 إلى أنّ عقلها كان يحول دون إمكانية الانشغال بعملها الفني ، وازدادت الفجوة بينها وبين اصدقائها ، وصفت هدف حياتها لكنها لم تحدد بوضوح وتقول "لقد تجرأت على فعل أشياء غريبة" كما أنها أكدت استقلالها : "لم أطلب النصيحة من أحد"

وأمضت شتاء ذلك العام بقراءة قصائد شاعرها المفضل رالف إيمرسون . ووصفت الشتاء بأنه حلم طويل لم تستيقظ منه بعد . كانت رسائلها في هذه المدة طويلة ومتكررة ، وزودتها لغتها الرفعية بمساحة تدريب لنفسها لتطوير نفسها كاتبةً . وجربت في رسائلها الشغوفة لصديقاتها أصواتا مختلفة ، في بعض الأحيان كانت تبدو بطلةَ إحدى الروايات المعاصرة ، وساردةً توبخ الشخصيات على فشلها ولعبت دوراً سماوياً لاستكشاف احتمالية التحوَّل الإيماني الاعتقادي الجديد لتقترب فحسب من منطقة اللا واقعية المميزة في تجربتها الخاصة . وبسبب عدم توفر الرسائل المرسلة إلى إيملي ، لا يستطيع النقاد معرفة ما إذا كان لغة أصدقائها تشبه لغتها .

لكن الحرية التي كتبت بها إلى همفري وفاولر تشير إلى أنّ ردودهم شجعت أفكارها ، قد يكون هذا التشجيع صدر من سوزان جليبرت أيضا مع أننا لا نعرف

الكثير حول العلاقة المبكرة بينهما فإنّ الرسائل المرسلة إلى جليبرت أثناء دراستها في جامعة بالتيمور ، تتحدث بنوع من الأمل من منظور مشترك إن لم يكن مهنة مشتركة .

وقد تكهن النقاد المتأخرين ، بأن جليبرت قد حسبت نفسها شاعرة أيضا ، وتقف العديد من رسائل ديكنسون وراء هذا التكهن ، فمن الرسائل القليلة التي وصلت إلينا الرسالة التي أرسلتها ديكنسون إلى جليبرت عام 1861 وفيها نقاشات وخلافات حول الشعر ، تشير إلى أنها شاعرة . ومهما كانت طموحات جليبرت الشعرية ، فقد نظرت إليها ديكسنون واحدة من أهم قرّائها وأقربهم ، فأرسلت إلى جليبرت أكثر من 270 قصيدة . لكن هذه العلاقة تخللها جدل يسير ثم حدث كسر أكثر خطورة في العلاقة ، قد يكون الخلاف بسبب اختلافهما حول الدين .

وفيما يخص رأي ديكنسون بالزواج ، فهو رأي يتميز بالتناقض إذ يرتكز رأيها بوضوح على مفهومها لما يتطلبه دور الزوجة ، والطبيعة الاجتماعية للزواج . ومن خلال وجودها وعملها في بيت عائلتها ، كانت مطيعة وتؤدي واجباتها . ورأت كيف أن عملها أصبح ثانويا . في ملاحظتها للنساء المتزوجات ومن ضمنهن أمها ، خلصت إلى أن الزوجة تتعرض لتدهور الصحة النفسية والجسدية ، والمطالب غير الملباة وغياب الذات التي كانت جزءا من العلاقة بين الزوج والزوجة ، وتعكس قصيدة لها بعنوان «الذهب» هذا المعنى .

القيمة والهيبة غائبان عن المرأة ، التي تؤدي واجباتها الزوجية ، وتظل الخسارة غير معلنة .

تقول :

نذرت نفسها تلبي حاجاته

ضحت بمتعتها

لتقوم بواجبها المشرف

امرأةً وزوجة

وتربط في قصيدة أخرى حياةَ المرأة بيوم زفافها . هذه الافكار لا تنتمي للقصائد فقط ، بل نجدها في الرسائل أيضا . فقد كتبت رسالة لصديقتها جليبرت أثناء علاقتها مع أوستين ، وذلك قبل أربعة أعوام من زواجهما ، تكشف الرسائل وجهة نظرها بالزواج ، ورأت أن هناك فرقا بين الأفكار المتخيلة حول الحياة الزوجية ، وكيف أننا نتخيلها حياة رومانسية ،

وبين واقع الزواج والحياة الجافة التي تعيشها المرأة المتزوجة . فهي ترى أن الزواج يستنزف المرأة . وحاولت عبر الرسائل أن تستميل جليبرت الى رأيها هذا ، لكن سوزان جليبرت حسمت أمرها وأعدَّت نفسها لتكون زوجة تقليدية تربي أطفالها وتهتم بزوجها المحامي الشاب .

مع تذبذب العلاقة بين ديكنسون وجليبرت ، كان هناك جوانب أخرى في حياة ديكنسون ، فقدت شهدت خمسينيات القرن التاسع عشر تحولا في صداقاتها ، وبدأ اصدقاؤها بالزواج وتأسيس أسرهم الخاصة ، مما جعلها وحيدة ، لذلك سعت للحصول على أصدقاء جدد . فوجدت ضالتها في الكتب ، ألهمتها الكتب أفكارا

كثيرة ، ومادة مهمة ساهمت في تكوينها كاتبةً . قرأت ديكنسون ، إضافة للكتب المنهجية في دراستها والكتب التي فرضها عليها والدها ، أعمالَ الكتاب المعاصرين على جانبي الأطلسي [أوروبا وأمريكا الشمالية] .

فمن بين البريطانيين قرأت للشعراء الرومانسيين ، والأخوات برونتي ، وبراونينغ ، وجورج إليوت . وعلى الجانب الأمريكي قرأت لونجفيلو ، وثورو ، وإيمرسون . وادَّعت أنها لم تقرأ لوالت ويتمان . وقرأت لتوماس كاريل ، وتشارلز داروين ، وماثيو أرنولد . منح معاصرو ديكنسون نوعا من التداول لكتاباتها ، فقد كانت ديكنسون تراسل الكثير من الشخصيات ، وفي رسائلها العديد من الإشارات التي تعبِّر عن مدى الوضوح في عباراتها مع الاخرين . ومن ضمن هذه الشخصيات التي راسلتها ثمة شخصيتان أدبيتان هما صموئيل بولز (**Samuel bowles**) وجوديا هولاند . عمل صموئيل بولز محررا أدبيا ، وديكنسون ترسل إليه قصائدها لنشرها ، من خلال الاطلاع على الرسائل ، يظهر أن اللغة العاطفية تشبه اللغة الموجودة في رسائلها الى سوزان . واعترفت في إحدى الرسائل بحبها لصموئيل ، إلا إنه ، عبر عن حبه وتمسكه بزوجته ماري .

انتقلت ديكنسون مع عائلتها الى واشنطن في 1853 ، لأنَّ أباها كان عضوا في الكونغرس ، وفي 1855 لم يُعد انتخاب والدها إدوارد ديكنسون ، لذلك تحول اهتمامه إلى مقر إقامته في أمهرست ، وأقفل راجعًا إلى عمله في المجال القانوني ، عادت العائلة كلها إلى المنزل الذي ولدت فيه ديكنسون ، وقضت فيه أول عشر سنوات من حياتها . أصبح البيت عالمها ، وتتواصل مع الخارج بواسطة مئات

الرسائل والقصائد . لم تتوقف عن الكتابة ، تحديدا أثناء عزلتها إذ إنها بعد سنّ الثلاثين قرّرت عدم الخروج من البيت ، وظلّت تطلّ على العالم من خلال شرفة غرفتها ؛ العالم الذي يتمثّل في الجيران ، وقافلة السيرك التي تمرّ مرّة واحدة في السنة ، وبعض الفلاحين الذين يحملون المحصول ، والنحل ، والحديقة ، وتفاصيل بسيطة أخرى . لم تتزوج ديكنسون قط ، غير أنها كانت مغرمةً دائما بأساتذتها ، كما أغرمت بكاهن البلدة وأقامت علاقة سرية معه .

سنوات صعبة

تزوج أوستين وسوزان جيلبرت عام 1856 ، وكانت السنوات التي تلت زواج سوزان شديدة الصعوبة على ديكنسون وتعكس رسائلها مركزية الصداقة في حياتها ، فكتبت في إحدى رسائلها لصمويل بولز في 1858 : "أصدقائي هم ثروتي ، إذاً ، اُعذرني على جشع اكتنازها" . وشهدت هذه المرحلة من حياتها خسائر كبيرة في هذه "الثروة" فقد اختطف الموت أول أستاذ لها وهو ليونارد همفري . وثمة خسائر أخرى نتيجة لزواج بعض صديقاتها وابتعادهن عن أمهرست . وتوفيت والدة أبناء عمها ، فكانت تواسيهم وتخفف عنهم فقدهم ، فقد سعت كلماتها الى تحقيق المستحيل ، وعلقت قائلة "الأرواح المنفصلة لا يمكن شفائها" . وكتبت في رسائلها عن الانفصال وعرضت صورا للحفاظ على الأرواح معا . تحول أسلوبها في الكتابة على نحوٍ متزايدٍ الى الأسلوب الغامض ، فامتازت كتاباتها بكثرة الأقوال المأثورة

والتلميحات ، فهي تطلب من القارئ أن يربط بين العبارات لتلخيص السياق الذي تمت الاشارة إليه ، ومعرفة المعنى الكلي من خلال الأجزاء الصغيرة .

تُذكِّر ديكنسون عبر رسائلها مَن تُراسلهم إلى أن عوالمهم المكسورة ليست سوى فوضى من الشظايا ، وخلف الأجزاء الظاهرية من تصريحاتها القصيرة تكمن الدعوة لتذكير العالم الذي يشترك فيه كل مراسل بمعرفة معينة . وفي الوقت الذي كانت ديكنسون تهتم بالصداقة ، حدَّتْ من الوقت اليومي الذي تقضيه مع الآخرين ، وبحلول 1858 أصبحت ديكنسون قليلة الخروج ، ولا تلتقي سوى القليل من الناس ، ولقبت بالمعتزلة والناسكة .

شرعت ديكنسون في عام 1858 بتنظيم قصائدها في ملفات خاصة . وفي عام 1860 كتبت ديكنسون أكثر من 150 قصيدة ، وفي الوقت ذاته راسلت الكثير من الشخصيات ، وساعدتها الرسائل مطورةً من أسلوبها في الكتابة ، أي أنها تمرينٌ مهمٌ لها .

تحمل القصائد التي يعود تاريخها إلى عام 1858 النمطَ القياسي للترنيمة (النشيد) ، واستخدمت ديكنسون العديد من الأوزان الشعرية السائدة في التراتيل وخصوصا البحر الرباعي (أربعة أزواج من المقاطع في البيت الواحد يكون المقطع الثاني في كل منها مشدَّدا أو منبورا) كما استخدمت بكثرة ما يعرف بالقافية الشاذة (off-rhymes) ومثال على ذلك تقفية كلمة (ocean) مع كلمة (noon) أو كلمة (seam) مع كلمة (swim) . وكان لديكنسون طريقة مدهشة في استخدام اللغة اليومية العادية وهي طريقة تدعى التأليف -أي جعل

الشيء مألوفا ، من شأنها حسب قولها أن "تستخلص إحساسا عجيبا من معانٍ عادية" . شهدت أواخر خمسينيات القرن التاسع عشر بداية أعظم حقبة شعرية لديكنسون ، وكتبت بحلول عام 1865 ما يقارب (1100) قصيدة .

رافق كتابة هذه القصائد الضغوطات التي تعرضت لها نتيجة لابتعاد سوزان وزواجها . ومن ناحية أخرى فقد عانت من بصرها (اعتقد الباحثون المعاصرون أن ديكنسون عانت من الحمى الروماتيزمية- التهاب مؤلم في القزحية ، مما أجبرها على تجنب أي نوع من الضوء) وهذا كان أحد أسباب عزلتها . شهدت السنوات بين هاتين الصعوبتين ، انفجارا في التعبير في كل من القصائد والرسائل ، وتميزت كتاباتها بالتحرر من القيود .

نشرت خلال حياتها القليل جدا من قصائدها ، رغم ذلك ، انتشرت قصائدها على نطاق واسع بين أصدقائها ، وكانت تقرأ القصائد للضيوف . وأرسلت قصائد لجميع مراسليها الصحفيين .

راسلت ديكنسون توماس هيغسون (1823-1911) ، الذي كان واحدا من المناضلين لإلغاء العبودية في أمريكا ومساندا لحقوق المرأة ، وفي الحرب الأهلية الأمريكية كان عقيدا في كارولاينا الجنوبية ، في أوّل كتيبة مكوّنة من جنود من أصول إفريقية ، كما تمتّع بسلطة كبيرة في الأوساط الثقافية آنذاك . بعد سنوات من المراسلات الطويلة مع إيميلي ديكنسون التي كانت تختم رسائلها بعبارة : تلميذتكَ ، قرّر هيغنسون -بدافع الفضول- السفر للقائها ؛ اللقاء الذي قال بعده : إنها امرأة قبيحة غير أن كلامها عن الشِّعر يفرِّغ الإنسان من طاقته العصبية .

كتبت ديكنسون لهيغنسون عام 1862 "عملي هو المحيط" العبارة التي أشارت إلى نهايتين عزز كـــــــــــــلاهما التوسع الذي تصورته لعملها . وكتبت إلى هولاند أيضا "عملي هو أن أحب ، عملي هو أن أغنِّي" فهي تستحضر في جميع تلك العبارات الصيغَ الموجهة بلا حدود ، في الترنيمة يمتد الصوت عبر الفضاء ، ولا تستطيع الأذن أن تقيس أنغامه المشتتة ، فالحب مثالي شرط لا نهاية له وكذلك المحيط . الصورة التي عادت إليها ديكنسون عدة مرات في شعرها ، وتشير إلى عدم وجود حدود ، فحين يذهب الأفراد وفقا لشروط ديكنسون إلى المحيط فإنهم يقفون على حافة مساحة غير محدودة . ويكمن المفتاح في قصائدها في الكلمة الصغيرة ، من خلال تلك الكلمة يُفهم المعنى . فشعرها مشحون بالإيماءات والدلالات المختلفة ، ولكتابتها خاصيتان تميزها عن الكُتّاب الآخرين ، وهي الكتابة بحروف استهلالية ، واستخدام الشرطات في جميع قصائدها ، كما تتَّسمُ بالغموض وشدة الحساسية ، وغالبا ما تكون قصائدها تعاريف ، مثلا استخدام كلمة الأمل في قولها : "الأمل هو الشيء المكسو بالريش" . تستهلُّ إيميلي ديكنسون قصيدتها بصورة مجازية عن الأمل ، إذ تشبهه بالطائر ، واصفة إيَّاه بـ "الشيء" ، كأنَّما تعرّفه تعريفاً معجمياً ، لتحدثنا فيما بعدُ عمَّا يميز هذا الشيء ، وهو الريش الذي يمنحه القدرة على الطيران ، فيحلّق عالياً ثم يأوي إلى أرواحنا ، حيث الروح مَجثَمُ الأمل ، كما العشُّ مَجثَمُ الطائر . "التخلي هو فضيلة ثاقبة" لا ينفصل التعريف الديكنسونيّ عن الاستعارة ، ودائما ما تعبر الجملة التي تقولها عن المقابلة بين المكتوب والمقصود .

توفيت ديكنسون ديكنسون في الخامس عشر من أيار/ مايو 1886 إثر أصابتها بالفشل الكلوي ، عثر أفراد عائلتها بعد وفاتها على الرزم التي تضم 1700 قصيدة لها .

مفكرون جهابذة

من كتاب

Great Thinkers

ترجمة : موسى جعفر

أفلاطون (428–348 ق.م)



تمحورت سمات مدينة أثينا قبل عام 2400 عامٍ حول الفن والعلم المزدهر ، والحمامات الفخمة والمسارح والمعابد ومحلات التسوق وقاعات الرياضة . امتازت تلك المدينة ، المكتظة بنحو 250 ألف شخص والدافئة في أكثر من نصف العام ، إضافة إلى إمكانية انتقاء أفضل الأسماك من ميناء بيرايوس بأنها موطن أفلاطون : أول فيلسوف حقيقي في العالم ، وربما الأعظم بينهم .

ولد أفلاطون لعائلة ميسورة مشهورة في المدينة ، وكرس حياته لهدف واحد هو مساعدة الناس في الوصول إلى حالة أسماها يودايمونيا . من الصعب بمكان ترجمة هذه الكلمة اليونانية الساحرة ، فهي تقريبًا تعني السعادة لكنها أقرب إلى الرفاه ، لأن السعادة تشير إلى حالة رخاء مستمرة لكن الرفاه يتسق أكثر مع مُدد من المعاناة والألم المبرح ، تبدو جزءًا حتميًا حتى من الحياة الرغيدة .

إن تسأل : كيف اقترح أفلاطون جعل الناس أكثر رفاهية؟ فإن هناك أربع أفكار رئيسة في عمله .

1- فكر بجد أكثر .

افترض أفلاطون إن المسبب الأكبر لسوء معيشتنا هو عدم إعطاء أنفسنا الوقت الكافي للتفكير مليًا ومنطقيًا في خططنا . لذا ينتهي بنا الحال بقيّم خاطئة ووظائف رديئة وعلاقات سيئة . أراد أفلاطون أن يجعل عقولنا منظمة صافية .

رصد أفلاطون كمية أفكارنا المستمدة من اعتقاد الجمهور ، مما يسميه اليونانيون دوكسا وما نسميه نحن بالذوق العام . وأثبت مراراً في كتبه الستة والثلاثين أن هذا الذوق العام مليء بالأخطاء والتحيّز والخرافات . إذ لا تصمد الأفكار الشائعة عن الحب والشهرة والمال أو الجودة أمام المنطق . ولاحظ أفلاطون أيضًا أنَّ الناس معجبون بكونهم يساقون بغرائزهم أو عواطفهم (يتخذون قرارات بناء على لا شيء غير «كيف كانوا يشعرون») وشبّه ذلك بكون الشخص يُقاد بخطورة من مجموعة أحصنة معصوبة العينين . كان أفلاطون مخترع علم النفس باعتراف فرويد ؛ وذلك عبر إصراره على وجوب إخضاع جميع أفكارنا وعواطفنا للمنطق . وكما كتب أفلاطون مراراً فإن جوهر الفلسفة يتلخص في «اِعْرِفْ نفسك» .

2- أحب بحكمة أكبر .

أفلاطون هو أحد أعظم منظري العلاقات . ويمثل كتابه «الندوة» محاولة لشرح كنه الحب . يُخبر أفلاطون فيه عن قصة مأدبة عشاء يستضيفها الشاعر الوسيم أغاثون ، الذي يدعو جماعة من أصدقائه للأكل والشرب والحديث عن الحب .

للضيوف وجهات نظر مختلفة عن الحب . ويهب أفلاطون صديقه القديم سقراط -أحد الشخصيات الرئيسة في ذلك الكتاب وبقية كتب أفلاطون- أنجع النظريات وأكثرها إثارة . وتفصيلها التالي : حين تقع في الحب فإن ما يحدث حقًا هو رؤيتك

صفة جيدة في المقابل تفتقر إليها أنت . كأن يكون هادئًا وأنت تثور ، أو منضبطًا وأنت مرتبك ، أو فصيحًا حين ينعقد لسانك .

إن الفانتازيا التي ينطوي عليها الحب تتمثل في استطاعتك أن تصبح أكثر شبهًا بالشخص عبر التقرب منه ؛ إنه يساعدك في تحقيق إمكاناتك الكاملة .

إن جوهر الحب في عين أفلاطون هو نوع من التعليم! لا يمكنك أن تحب شخصًا بصدق ما لم تكن ترغب في أن يحسن منك . يجدر بالحب أن يكون شخصين يحاولان صقل نفسهما ويساعد أحدهما الآخر في فعل ذلك . ما يعني أن عليك الارتباط بالشخص الذي يملك قطعة أساسية تنقصك للتطور : الفضيلة التي لا تملكها .

يبدو هذا غريبًا في الوقت الحاضر لأننا نميل إلى تفسير الحب بأنه إيجاد شخص مثالي كما هو عليه . يقول بعض العشاق أحيانًا عند اشتداد الجدل : «ما كنت لتحاول تغييري إن أحببتني» .

يرى أفلاطون العكس تمامًا ، فهو يريد منا أن ندخل العلاقات بعنجهية وشراسة أقل بكثير . يجب علينا تقبل عدم كمالنا والسماح لأحبتنا بتعليمنا أشياءَ . فالعلاقة الجيدة لا تعني أننا لن نحب المقابل كما هو بل هي الالتزام بمساعدته في الغدو شخصًا أفضل -وتجشّم الممرات الوعرة المحتم مصادفتها- وعدم صد محاولاته لتغييرنا في ذات الوقت .

3- أهمية الجمال .

تُعجِب الأشياء الجميلة الجميع تقريبًا . لكننا نميل إلى التفكير في أن تأثيرها فينا غامض قليلاً وليس مهمًا جداً عمومًا . لكن أفلاطون يرى أنَّ نوع المنازل والمعابد والقدور والمنحوتات المحيطة بك مهم جداً . لم يسبق أحد أفلاطون إلى طرح السؤال المهم : لماذا نعجب بالأشياء الجميلة؟ وقد وجد سببًا آسِرًا : لأننا نرى فيهم جزءاً من «الصلاح» .

ثمة الكثير من الأشياء الصالحة التي نطمح أن نتصف بها مثل الطيبة والاحترام والانسجام والاتزان والاطمئنان والقوة والوقار . هذه صفات للبشر لكنها أيضًا صفات للجمادات . ونحن نثار ونتأثر حين نجد في الأشياء الصفات التي نفتقر إليها في حيواتنا . وهكذا فإن للجمادات الجميلة وظيفة مهمة بحق ، ألا وهي استدراجنا للتطور في اتجاهها ، وجعلنا مثلها ؛ يمكن للجمال أن يثقف أرواحنا! وبالمثل فإن في الجمادات البشعة خطب جلل ، فهي تؤدي أمامنا استعراضًا للصفات الطالحة والخبيثة . إنها تستدرجنا لنكون قساة ومضطربين وطائشين مثلها فتُصعِّب علينا أن نكون حكماء ولطفاء وهادئين .

يرى أفلاطون أنَّ الفن شيء علاجي فمن واجب الشعراء والرسامين (والروائيين ومنتجي التلفاز والمصممين في هذه الأيام) مساعدتنا في نيل الحياة الحسنة .

ويؤمن أيضًا بوجوب مراقبة الفنون . وليس في الأمر مفارقة أبداً ، فإن كان الفنانون يستطيعون مساعدتنا في نيل حياة رغيدة فإنهم يستطيعون بالمثل إضفاء سؤدد وبريق

على الأفكار والسلوكيات غير المفيدة . فلا يضمن كون الشخص فنانًا استخدام سطوة الفن بحكمة . لهذا اعتقد أفلاطون بلزوم عمل الفنانين تحت إمرة الفلاسفة ، الذين سيهبونهم على الأفكار الصائبة ويطلبون منهم جعلها مقنعة وشائعة . إذ يفترض بالفن أن يكون تطبيلاً -أو دعاية- للخير .

4- تغيير المجتمع .

كان أفلاطون أول مفكر طوباوي في العالم ، فقد أمضى الكثير من الوقت مفكرًا في كيف يجب أن يكون المجتمع والحكومة في أفضل الأحوال . ألهمه في تفكيره ندُّ أثينا اللدود : أسبرطة . التي كانت آلة بحجم مدينة وظيفتها إنتاج جنود أشاوس . فلقد نذر أهلها لهذا الهدف الوحيد كل فعل يفعلون ، ابتداءً من كيفية تربية أطفالهم وكيف ينظمون اقتصادهم وبمن يعجبون وكيف يمارسون الجنس وحتى ما يأكلون . كانت أسبرطة نجاحًا عظيمًا ، من وجهة نظر عسكرية .
لكن ذلك لم يكن مراد أفلاطون . لقد أراد معرفة كيفية تحسين إنتاج المجتمع لا للقوة العسكـــــرية بل لليودايمونيا ، وكيف يساعد ذلك في رفاه الناس . وأقر عدداً مـــــن التغييرات اللازم عملها وأوردها في كتابه الجمهورية ، وهي :

أ . نحتاج إلى أبطال جدد .

انصبَّ تركيز مجتمع أثينا على الأثرياء كمثل النبيل المشبوه ألكيبيادس ، ومشاهير الرياضة من أمثال الملاكم ميلو من كروتونه . لكن أفلاطون لم يكن منبهراً بهم ، كان يعتقد أن من نعجب بهم مهمون جداً ؛ فالمشاهير يؤثرون في نظرتنا وأفكارنا وسلوكنا . والأبطال السيئون يضفون رونقًا للعيوب . لذا أراد أفلاطون أن يهب أثينا مشاهيرَ جدداً ، مستبدلاً المجموعة الحالية بأشخاص مثاليي الصلاح والحكمة أسماهم «الأوصياء» ، وهم قدوات لتعمير صلاح الجميع .
يتميّز هؤلاء الأشخاص بسجل خدمتهم العامة وتواضعهم وعاداتهم اليسيرة ، وخبرتهم الشديدة الواسعة ونفورهم من أضواء الشهرة . ويكونون أكثر الناس كرامةً وإثارة للإعجاب في المجتمع .

ب . نحتاج إلى رقابة .

مع ما للرقابة أثر يجثم على صدورنا مضيِّقًا عليها اليوم فإن افلاطون كان قلقًا من نوع مغلوط من الحرية : كانت أثينا ساحة مفتوحة لمروجي أسوأ الأفكار . ولقد قوبلت مفاهيم دينية مجنونة ، وأفكار خطرة عذبة الوَقْعِ بتحمس كبير قاد أثينا إلى حكومة كارثية وحروب ضالة (مثل هجوم حتمي على أسبرطة) . اعتقد أفلاطون أن التعرض المستمر لعاصفة أصوات مضطربة في منتهى السوء علينا . لذا أراد أن

يحجم أنشطة خطباء العامة والمبشرين الخطرين . ولو عاش معنا اليوم لارتاب كثيراً من نفوذ وسائل الإعلام .

ج . تعليم أفضل .

آمن أفلاطون بالتعليم بشدة ، لكنه أراد أن يعيد النظر في المناهج . إن الهدف الرئيس الواجب تعلمه ليس الرياضيات أو التهجئة ، بل كيف نكون صالحين : نحتاج إلى التعلم عن الشجاعة وضبط النفس ، والاستقلال والرصانة ، والعدل والإنصاف .

ولتحقيق ذلك أوجد أفلاطون مدرسة في أثينا سميت بالأكاديمية ، وقد ازدهرت قرابة 400 عام . وارتادها المرء ليتعلم في الأقل كيف يعيش ويموت على نحوٍ حسن . ومن المحزن والساحر كيف سلبت المعاهد الأكاديمية العصرية شرعية هذا الطموح . فإن قصد طالب جامعة هارفارد أو أوكسفورد اليوم طالباً تعليمه كيف يعيش ، لاتصل الأساتذة بالشرطة أو مستشفى المجانين .



فسيفساء رومانية تظهر أفلاطون جالساً (الثاني من اليسار) بين طلابه وفلاسفة آخرين في مدرسته : الأكاديمية .

د . طفولة أفضل .

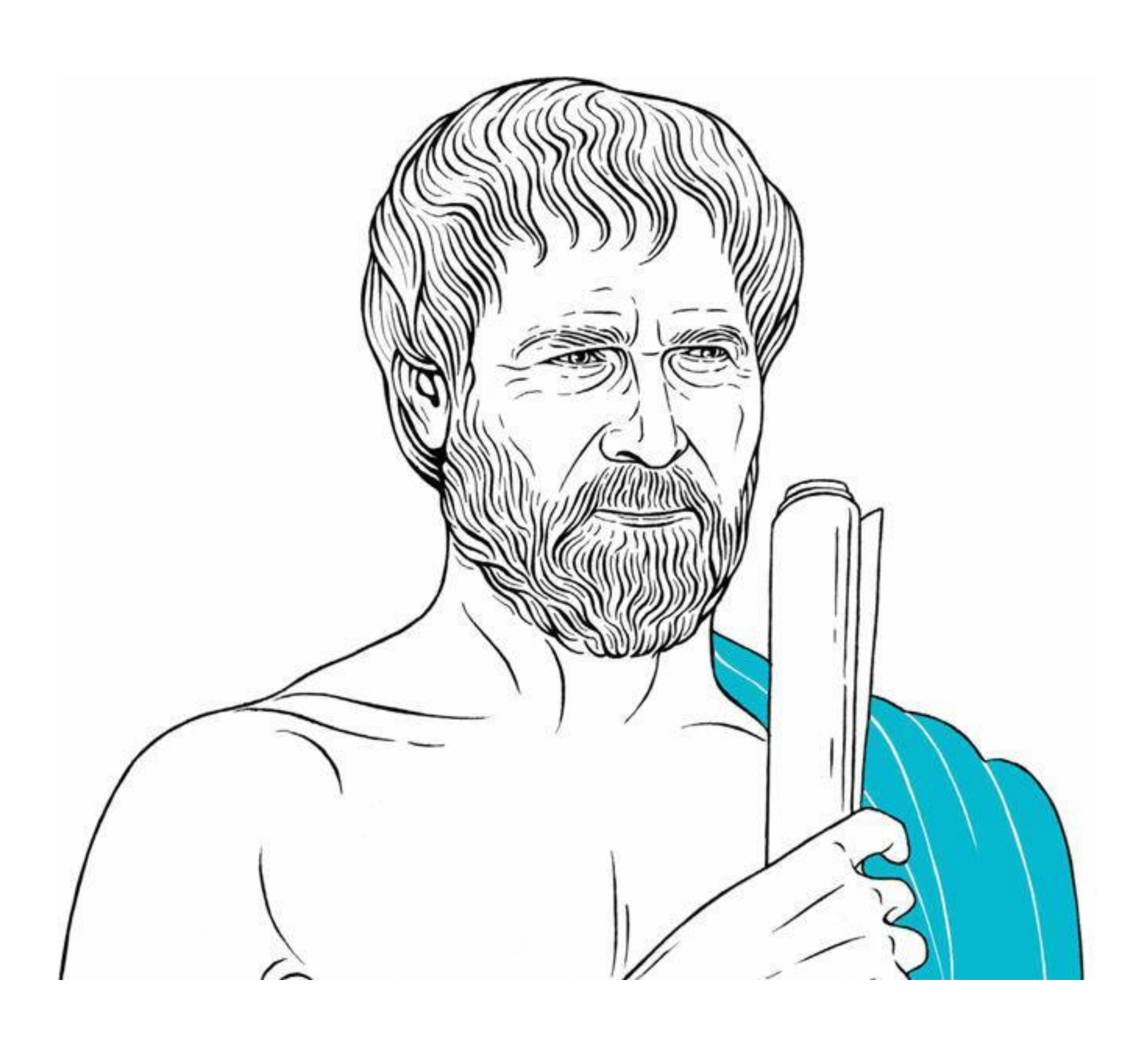
تبذل العائلات جهدها في التربية ، فيقوَّم الأطفال أحيانًا . لكن على الرغم من رزانة الوالدين وكونهم معلمين جيدين وراشدين حكماء يعتمد عليهم فكثيراً ما يُورثون اضطراباتهم ومشاكلهم إلى أطفالهم . اعتقد أفلاطون أن تربية الأطفال جيداً هي

من أصعب المهارات وأكثرها ضرورة . وكان متعاطفًا بشدة مع الأطفال المقيدين ببيئة منزلية فاسدة . لذا اقترح أن كثيراً من الأطفال سيكونون أفضل حالاً لو استمدوا رؤيتهم عن الحياة لا من الآباء بل من أوصياء حكماء تدفع لهم الدولة . وقال إن جزءاً ملموسًا من الجيل القادم يجب أن يؤدب على يد أناس أكثر كفاءة من والديهم .

الخلاصة

ما زالت أفكار أفلاطون شديدة الجدلية والروعة ، وتشترك فيما بينها في الطموح والمثالية . لقد أراد أفلاطون أن تكون الفلسفة أداة تساعدنا في تغيير العالم ؛ ويجدر بنا الاستمرار في الاستلهام من عظاته .

أرسطوطاليس (384- 322 ق .م)



ولد أرسطو في مملكة مقدونيا الإغريقية القديمة قرابة العام 384 قبل الميلاد ، وكان والده الطبيب الملكي حينها . ومن الممكن القول إنه شبَّ ليصبح أكثر الفلاسفة تأثيرًا على الإطلاق ، وحظيَ بعدة ألقاب متواضعة من قبيل المعلم أو الفيلسوف ، وكان أحد أهم أعماله تأديب الإسكندر الأكبر الذي شد الرحال لاحقًا واحتل العالم المعروف . درس أرسطو في أثينا ، وعمل برفقة أفلاطون عدة سنوات . لكنه استقل بنفسه لاحقًا وأوجد مركز بحث وتعليم سماه ليقيون **L y c e u m** ، وسميت المدارس الثانوية الفرنسية «ليسيه **lycée**» تيمنًا بهذا المشروع . ولأنه أحب المشي في أثناء التعليم ومناقشة الأفكار فقد سمي أتباعه بالمشائين أو الهائمين ، وفي الواقع فإن كتبه العديدة هي ملاحظات من تلك المحاضرات . شُغُفَ أرسطو بكيفية عمل الأشياء ، مثلاً : كيف يتطوّر فرخ الدجاج في البيضة؟ وكيف يتكاثر الحبار؟ ولماذا تنمو نبتة في مكان ما بنحوٍ جيد ولا تكاد تنمو في مكان آخر؟ والأهم من كل هذا : ما الذي يحسن حياة الإنسان خصوصًا والمجتمع عمومًا؟

وتمحورت الفلسفة في نظر أرسطو حول الحكمة العملية . وإليك أربعة أسئلة فلسفية مهمة أجاب عنها :

ما الذي يسعد الناس؟

تكفل أرسطو في كتابه الأخلاق النيقوماخية –سمي هكذا لأن ابنه نيقوماخس حرر هذا الكتاب– بمهمة تحديد العوامل التي تؤدي بالناس إلى حياة كريمة أو بائسة . فاقترح أن جميع الناجحين والصالحين يملكون فضائل مختلفة ، وقال

باستحباب تحسين قدرتنا على معرفة كنه هذه الفضائل لنستطيع غرسها في نفوسنا واحترامها عند رؤيتها في الآخرين .

التفريط (رذيلة)	الاعتدال (فضيلة)	الإفراط (رذيلة)	مجال التأثير أو الشعور
الجبن	الشجاعة	الطيش	الخوف والثقة
عدم الإحساس	التوسط	الانغماس	المتعة والمعاناة
البخل	السخاء	الجشع	الكسب والإنفاق (صغرى- مثل المال)
الضآلة	الفخامة	الابتذال	الكسب والإنفاق (كبرى- غير ذلك)
الخوف	الشهامة	الاختيال	الشرف والعار (صغرى)
غياب الطموح	الطموح المعقول	الطموح	الشرف والعار (كبرى)
البرود	الحلم	الرعونة	الغضب
التقليل من النفس	الصدق	الغرور	التعبير عن النفس
الفظاظة	الظرافة	التهريج	المحادثة
الخشونة	الرفق	التملق	السلوك الاجتماعي
الوقاحة	الأدب	الخجل	الحياء
التمتع	الاستياء	الحسد	السخط

جدول أرسطو للفضائل والرذائل

لاحظ أرسطو أن كل فضيلة تبدو هي الوسط بين رذيلتين ؛ إنها تشغل ما سماه «الوسط الذهبي» بين صفتين متطرفتين {في الشحة أو الكثرة} . على سبيل المثال ، ينظر أرسطو في المجلد الرابع -من مؤلفه عن الأخلاق- ذي العنوان الأخاذ «الفضائل والرذائل الحِوارية» ، إلى السبل التي يكون فيها الناس أفضل أو أسوأ في الحديث بعضهم مع بعض مثل التهريج والظرافة والفظاظة . وأدرك أرسطو أن معرفة كيف تحظى بمحادثة جيدة هي إحدى مكونات الحياة الطيبة الرئيسة . يفشل بعض الناس في الحوار لافتقارهم حس الفكاهة ، وهذا ثقيل الظل وهو «شخص عديم النفع في أي تواصل اجتماعي لعدم مشاركته بشيء وامتعاضه من كل شيء» . وبعضهم يفشل لمبالغته في الفكاهة وهذا المهرج وهو «شخص لا يستطيع كبح جماح نكتة ، فلا يُعتِق نفسه ولا أي شخص آخر ، ويستطيع رفع قهقهته وقول أشياءَ لا يجرؤ الرجل المهذب على قولها أبداً» . وهكذا فإن الشخص الفاضل هو الوسط الذهبي بينهما ؛ إنه الظريف المهذب .

حلل أرسطو في استقصاء رائع عن الشخصية والتصرف «القليل جدا» و«الكثير جداً» و«الكم المناسب» من مدى فضائل واسع . ومع أننا لا نستطيع تغيير سلوكياتنا بكن فيكن فإننا نستطيع تغييرها بالتدريج . وزعمَ أن الصلاح الأخلاقي هو نتيجة العادة ؛ وإنه يتطلب وقتاً وممارسةً وتشجيعاً . لذا اعتقد أننا يجب أن ننظر إلى الناس الذين يفتقرون إلى الفضيلة على أنهم غير محظوظين بدلا من كونهم غير صالحين ،

وأنَّ ما يحتاجون إليه ليس التعزير والرمي في السجن بل معلمين أفضل والمزيد من الإرشاد .

ما الغاية من الفن؟

كان الفن في أثينا تراجيديا (مأساويًا) حيث اعتاد سكانها على مشاهدة المسرحيات الدموية التي تعرض في مسارح ضخمة في العراء ضمن مهرجانات مجتمعية . وكانت أسماء إسخيلوس ويوربيديس وسوفوكليس مألوفة جداً آنذاك .

ألَّف أرسطو دليلاً إلى كتابة المسرحيات العظيمة اسماه فن الشعر ، وهو متخم بنصائح رائعة من مثل : احرص على تضمين نقطة التحول ، وهي تغير في الأحداث ، يجرى حين تدور النوائب على البطل . وتضمين العرفان أيضًا ، وهي لحظة الكشف الدراماتيكي ، حين يدرك البطل فجأة أنَّ حياته تسوء كثيرا بل تصبح كارثية .

لكن ما هدف التراجيديا؟ ما العبرة من تجمع الجماهير لمشاهدة الفظائع تحل بالشخصية الرئيسة؟ كما في مسرحية سوفوكليس عن أوديب ، الذي يقتل والده عن غير قصد ويتزوج والدته ثم حين يدرك أنه فعل ذلك يفقأ عينيه ندمًا وقنوطًا .

يجيب أرسطو إن الهدف هو التطهير . وهو نوع من التنظيف ، بمعنى التخلص من الأشياء السيئة . وفي هذه الحالة ، تنظيف مشاعرنا ، خصوصًا حيرتنا فيما يخص مشاعر الخوف والشفقة .

لدينا مشكلة فطرية في هذا الصدد ، فنحن متحجرو القلوب ولا نشفق حين تجب الشفقة ، نحن مجبولون على الهلع أو عدم الخوف على الإطلاق . التراجيديا تذكرنا أن الأشياء السيئة قد تطال الناس الصالحين بمن فيهم نحن . فخطأ صغير قد يؤدي إلى تفكك حياة كاملة . لذا حري بنا أن نكون أكثر تعاطفًا وشفقة مع أولئك الذين تخيب مساعيهم . يجب أن نُعلَّم جماعيًا هذه الحقائق المهمة من جديد ودوريًا . ومهمة الفن بنظر أرسطو هي ترسيخ الأفكار الجوهرية عن الحياة في عقولنا .

ما فائدة الأصدقاء؟

يشرح أرسطو في المجلد الثامن والتاسع من مؤلفه الأخلاق النيقوماخية ، ثلاثة أنواع مختلفة من الصداقة . فهناك صداقة تتكون حين ينشد كل فرد المتعة فيكون اهتمامهم الأساسي بلذتهم وجمال اللحظة التي يوفرها الشخص الآخر . وثمة صداقات هي في الواقع معارف استراتيجية ، حين يستمتع الناس برفقة آخرين لأن لديهم أمل في تحصيل فائدة من تلك المرافقة . أما النوع الأخير فهو الصديق الحقيقي . وهو ليس شخصًا يشبهك تمامًا ، بل شخص ليس أنت لكنه يهمك بدرجة اهتمامك بنفسك . تكون دمثًا إن حدث شيء للصديق الحق ، فأحزانه أحزانك وأفراحه أفراحك . لكنه أيضًا يجعلك قويًا فترتاح من المدار الضيق لأفكارك وهمومك . وتتمدد إلى حياة آخر ، وتصبحان معًا أكبر وأذكى وأكثر مرونة وعدلاً

فتتشاركان فضائلكما وتمحيان عيوبكما . تعلمنا الصداقة ما يجب أن نكون عليه ؛ إنها حقًا أفضل ما في الحياة .

كيف للأفكار أن تنفذ في هكذا عالم مزدحم؟

ذهل أرسطو مثل كثير من الناس بحقيقة أن الحجة المثلى لا تربح الجدال أو تحظى بالشعبية دائمًا . وأراد معرفة سبب ذلك وماذا يمكننا أن نفعل بخصوصه . أتاحت له أثينا الكثير من الفرص ليراقب لأن العديد من القرارات كانت تتخذ في جلسات عامة تعقد في أغورا أثينا في مركز المدينة ، حيث يتناظر الخطباء فيما بينهم لكسب الرأي العام .

دلَّ أرسطو إلى السبل التي يتأثر عبرها الأفراد والجماهير بالعوامل العديدة وإن كانت غير منطقية أو متعلقة بالقضية . وهو أمرٌ مثير للسخط لا يتحمله الكثير من الحكماء فيتجنبون الأسواق والمناظرات الشعبية . لكن همة أرسطو كانت أعلى فوضع ما نسميه اليوم فن الخطابة ، وهو فن تحصيل موافقة الناس . ونحن نريد أن يتعلم المفكرون والحكماء وطيبو النية كيف يغدون مقنعين ليطالوا أولئك الذين لا يتفقون أصالةً .

لقد وضع بعض النقاط الخالدة منها : يجب أن تهدئ روع الناس ، فترى الجانب العاطفي من الموضوع –هل كرامة أحدهم على المحك؟ هل يشعرون بحرج؟– وتعمل

عليه . يجب أن تكون مرحًا كذلك لأن عمر التركيز قصير وربما يلزمك استخدام إيضاحات وأمثلة لتجميل طرحك لرأيك .

نعتقد نحن ، تلاميذ أرسطو ، المتحمسون له أن إهمالنا الحديث عن أفكاره ربما يكون السبب في جعل الفلسفة تبدو أقل عملية حاليًا .



ازدهرت الفلسفة الرواقية في اليونان القديمة وروما قرابة أربعة قرون ، ودعمها الكثيرون من مختلف طبقات المجتمع . كان لها طموح كبير وواقعي جداً هو تعليم الناس الهدوء والشجاعة في خضم الجزع وشديد الألم .

نحتفي بهذه المدرسة إلى اليوم عندما نصف شخصاً ما بأنه رواقيّ أو فلسفيّ محض حين يحاربه الزمن : كأن يضيع مفاتيحه أو يُذل في العمل ، أو يُرفض عاطفياً أو يُذم مجتمعياً . ولعل الرواقية هي الأقرب إلينا من بين كل المناهج الفلسفية وأكثرها فائدة في أوقاتنا المخيفة المتقلبة .

انتهج الرواقية كثير من الفلاسفة ، لكن يلوح لنا اثنان هداةً أفضل من غيرهم : أولهما معلم الإمبراطور نيرون والكاتب والسياسي الروماني سينيكا (4 ق .م – 65) . وثانيهما الإمبراطور الروماني العطوف الشهم ، الذي كان يتفلسف في وقت فراغه من مقارعة الجحافل الجرمانية على حدود الإمبراطورية : ماركوس أوريليوس (121 – 180م) . ما زالت مؤلفاتهم سهلة عند القراءة وعميقة في المواساة ، إنها مثالية لليالي الأرق ؛ وأرض خصبة تطرد الذعر والرعب .

تساعدنا الرواقية في أربع مشاكل بالتحديد هي :

1- الجزع

يمكن أن تلم بنا الصعاب في كلِّ حين . وطريقة الناس المعتادة لانتشالنا من الجزع الذي يغمرنا هي بإخبارنا أن كل شيء سيكون على ما يرام ، بترجيح أن المبيعات

مثلاً سترتفع ، أو أن الرسالة الإلكترونية المحرجة لن تقرأ ، أو أن الفضيحة لن تقع . . .

لكن الرواقية تعارض هكذا نهج وبشدة ؛ إنها تؤمن أن الجزع يزدهر في الفجوة بين خشيتنا من وقوع شيء وأملنا بحدوث آخر . وكلما اتسعت الفجوة ؛ زادَ تقلب المزاج واضطرابه .

ما نحتاج إلى فعله لنستعيد السكينة هو سحق الأمل حتى آخر ذراته بمنهجية وتعقل . يقترح الرواقيون أن الأفضل لنا تقبل أسوأ الاحتمالات بشجاعة والتعايش معها عوضًا عن تخدير أنفسنا بإشراقة شمس الفرج . حين نواجه مخاوفنا ونتخيل كيف ستبدو الحياة إن تحققت ، فإننا نستخلص إدراكًا حقيقيًا فحواه : سنتأقلم . سنتأقلم إن حبسنا في سجن ، وإن خسرنا جميع أموالنا ، وإن فضحنا على الملأ ، وهجرنا أحبابنا ، وإن تبين أنّ نمو السرطان خبيثٌ . يجدر الإشارة إلى أن الرواقيين يؤمنون بالانتحار كثيرًا .

نحن لا نتجرأ عادة على النظر إلى الاحتمالات المؤسفة إلا لمحًا بأجفان شبه مطبقة ، لذا يطول إحكام قبضتها السادية علينا . لكن سينيكا يقترح بدلاً من ذلك : «بغية تقليل قلقك ، يجب أن تفترض أن ما تخشى وقوعه واقع لا محالة» . وقال سينيكا بفجاجة لصديق مذعور من أنه سيسجن : «السجن يحتمل دائمًا ، ممن فهم الوجود حقًا» .

يقترح الرواقيون أن نأخذ وقتًا للتدرب على أسوأ الأحداث الممكنة الوقوع . يجدر بنا مثلاً أن نعينّ أسبوعًا من السنة لا نأكل فيه غير الخبز البائت ولا ننام إلا على

أرضية المطبخ بغطاء واحد ؛ هكذا سنكف عن كوننا شديدي الحساسية من فكرة أن نطرد أو نسجن . يقول ماركوس إننا سندرك حينها «إن الحياة السعيدة لا تتطلب غير اليسير» .

يمارس الرواقي الجيد بعدها التصوّرَ السلبي كلَّ صباح ، فيتصور كل الفظائع ممكنة الحدوث في الساعات القادمة . وبكلمات سينيكا المحكمة : «ولدتَ فانيًا وإلى الفانين وهبتَ الحياة ؛ لذا يجب افتراض حدوث كل شيء ، وتوقع كل شيء» . في الحقيقة ، ليست الرواقية أكثر من بروفة فخمة وذكية للكارثة .

2- الغضب

نحن نغضب من أبوينا وأطفالنا وساستنا ، ونحطم الأشياء ونؤذي غيرنا . ترى الرواقية الغضب على أنه انغماس خطر والأكثر من ذلك جزء من الغباء ، لأن الغضب حسب تحليلهم لا ينتج إلا عن شيء واحد : التصور المغلوط للوجود . إنه فاكهة السذاجة المرة .

حسب تحليل الرواقية ، الغضب هو نتيجة تصادم عنيف بين الأمل والواقع . فنحن لا نصرخ عندما يمسنا ضرٌّ ، بل فقط عندما يكون الضر غير متوقع . لذا يجب علينا تقليل طمعنا بكرم الحياة لنكون أهدأ . فأحبائنا سيخيبون ظننا بالطبع ، وزملاؤنا سيخذلوننا ، وأصدقائنا سيكذبون علينا دومًا . . . ولا شيء من هذا يجب أن يكون صادمًا . نعم يمكن له أن يحزننا ، لكن لا يجدر به -إن كنا رواقيين- أن يغضبنا البتة .

يجدر بالحكيم أن يطمح إلى الوصول إلى حالة لا يستطيع عندها شيء أن يعكر صفو مزاجه فجأة . يجب أن يحسب حساب كلِّ مُلمةٍ محزنة سلفًا . وفي هذا الباب يتساءل سينيكا : «ما الداعي للنحيب على أشواط من الحياة؟ إنَّ كل ما فيها يستوجب الدموع» .

3- جنون الارتياب

من السهل أن نعتقد أننا اصطفينا للفظائع ، فنتساءل لماذا حلت بنا ، ونقض مضاجعنا بلوم العالم أو الحقد عليه . لكن الرواقية لا تريدنا أن نفعل أيًا من ذلك ، إذ تقول إن ذلك قد لا يكون ذنبنا ولا ذنب أي أحد على الإطلاق! ومع أنها ليست دينًا فإن الرواقية كانت متيمة بإلهة النصيب الرومانية المعروفة بفورتونا ، عادةً إياها أفضل تشبيه للقضاء والقدر . بُنيتْ لفورتونا معابد في كل أرجاء الإمبراطورية وكانت تُعد مزيجًا مرعبًا من الكرم والحقد والعَمد العشوائي . لم تكن فورتونا ميريتوقراطية (يعرف أيضًا بحكم الأكفأ وهو نظام سياسي تسند فيه الأشياء على أساس الجهد والكفاءة) فقد صُوّرت حاملةً رمزَ الوفرة المملوء بالخيرات (الحب والمال وما شابه) في يد ، وغصن جذري لتغيير مسار الحياة في اليد الأخرى . وهكذا قد تعطيك حسب مزاجها عملاً مثاليًا وعلاقة رائعة ، ثم في اللحظة التالية تنظر إليك تموت مختنقًا بعظمة سمكة لا لشيء غير رغبتها .

من أهم أولويات الرواقي أن يراعي ما مقدار الحياة الذي سيكون دائمًا بيد هذه الشخصية المختلة . وحذر سينيكا منها فقال : «لا يوجد شي لا تجرؤ فورتونا عليه» .

يجعلنا إدراك ذلك في وقت مبكر نهوّن على أنفسنا الفشل ولا نثق في النجاح . فنحن لا نستحق حقًا الكثير مما الذي يحدث معنا . لذا فإن مهمة الرجل الحكيم هي ألا يؤمن بهبات النصيب مثل الشهرة والمال والسلطة والحب والعافية أبداً ، فما هي ملكنا مطلقًا . يجب أن تكون قبضتنا عليها لينة وشديدة الحذر .

4- فقدان البصيرة

نميل1 فطريًا إلى المبالغة في أهميتنا ، إذ نرى أحداث حياتنا تلوح كبيرة في نظرتنا إلى العالم . نلعن ونرمي الأشياء في أرجاء الغرفة عندما نتضايق ونضطرب . ولأجل استعادة رباطة جأشنا يجب أن نصغِّر نفسنا في نظرنا بين حين وآخر ؛ يجب التخلص من وَهْمِ أنَّ ما نفعله وما نحن عليه ذو أهمية حقًا ، فهو مرهق وإن كان طبيعيًا . كان الرواقيون علماء فلك نجباء ، فأوصوا جميع طلاب الفلسفة بالتأمل في السماوات . ارفع بصرك مساءً وأنت تتمشى ، سترى كواكب مثل الزهرة والمشتري يسطعان في السماء التي تعتم رويداً رويداً . وقد ترى نجومًا أخرى حين يشتد الظلام ، مثل الدبران ونجوم برج الحمل ومجرة المرأة المسلسلة وغيرها . إنها تلميح عن اتساع الفضاء غير القابل للعد في أرجاء نظامنا الشمسي والمجرة والكون بأسره . للمنظر تأثير مهدئ وقَّره الرواقيون ، فنحن ندرك أمام هكذا كواليس ، ألا شيء من متاعبنا وخيباتنا وآمالنا له أي صلة . من وجهة نظر كونية ولحسن الحظ : لا أهمية لشيء يحدث معنا أو شيء سنفعله .

الخلاصة

نحتاج إلى الرواقيين اليوم أكثر من أي وقت مضى . فنحن نتعرض كل يوم إلى حالات فهموها وأرادوا تحضيرنا لها .

---

1 إن تعاليمهم سوداوية وواقعية لكنها في ذات الوقت مواسية بحق بل ومسلية أحيانًا . إنهم يحثوننا على الشعور بالبطولة والجموح في وجه متاعبنا العديدة . ولا ننسى تذكير سينيكا لنا : «انظر إلى معصميك ، تكمن الحرية هناك في أي وقت» . لا شيء أفضل من حلاوة تهدئة هؤلاء الحكماء القدماء المرة ، لموازنة الابتهاج المستفز والتفاؤل الساذج لوقتنا الحالي .

أبيقور (341–270 ق.م)



ولد الفيلسوف الإغريقي أبيقور العظيم عام 341 قبل الميلاد ، في جزيرة ساموس التي تبعد بضعة أميال عن ساحل تركيا الحديثة . كان ذو اللحية الطويلة أشهر فلاسفة عصره ، وكتب ما يزيد عن ثلاثمئة كتاب . اشتهر أبيقور بتركيزه المحكم الشديد على موضوع محدد هو السعادة . فصب تركيزه على هذا الموضوع خلافًا للفلاسفة السابقين ، الذين أرادوا معرفة الطريق إلى الصلاح .

لم يقدم غير بضعة فلاسفة على هكذا اعتراف صريح وعمليّ عن اهتماماتهم من قبل . صَدَمَ أبيقور الكثير حينها ، خصوصًا حين علموا أنه أسس مدرسة للسعادة سماها الحديقة . كان ما يحدث داخلها كُلي الغموض وعظيم التشويق . أذاع بعض الناقمين على الأبيقورية إشاعات مخربة عمّا كان يحدث في داخل المدرسة ، فقال تيمقراط مثلاً -المنشق عن هذه المدرسة والفاني لعمره في التقليل منها- إن أبيقور كان يتقيأ مرتين في اليوم لأنه يمضي جل وقته جالسًا على أريكة تطعمه عصبة من العبيد أفخم اللحوم والأسماك . أما ديوتيموس الرواقيّ فقد نشر خمسين رسالة فاحشة ادَّعى -كذبًا- أنها مكتوبة من أبيقور المخمور المهووس بالجنس إلى بعض الطلاب الشباب .

لكن هكذا إشاعات كانت عارية عن الصحة ، فالحقيقة عن أبيقور أقل حسيّة وأكثر إثارة بكثير . اهتمَّ الفيلسوف الإغريقي بالسعادة والمتعة فعلاً ، لكن لم يكن له ذاك الاهتمام بالوجبات الفخمة وطقوس العربدة . فلم يكن له غير ثوبين وحسب ، واقتات على الخبز والزيتون ، وتحليته غير المعتادة كانت شريحة جبن! عوضًا عن

ذلك ، خلص أبيقور من دراسته الصبورة للسعادة على مر الأعوام إلى استنتاج ثوري عظيم عمّا نحتاج إليه حقًا لنكون سعداء ، استنتاج غريب عن افتراضات عصره وعصرنا على حد سواء .

قال أبيقور إننا عادة ما نرتكب ثلاثة أخطاء عند التفكير في السعادة ، هي :

1- نعتقد باحتياجنا إلى علاقات عاطفية

سابقًا كما الآن ، شغف الناس بالحب بإفراط . لكن لاحظ أبيقور أنَّ السعادة والحب (خلا الزواج) لا يكادان يلتقيان . فهناك الكثير من الغيرة والمرارة وسوء الفهم . والجنس معقد غالبًا ونادرًا ما ينسجم مع المشاعر . لذا اعتقد أبيقور أن من الأفضل عدم الإيمان بالعلاقات كثيراً . وعلى النقيض من ذلك وضع الصداقة ، ونوّه إلى فوائد الكثير من الصداقات : نحن فيها خلوقون ، ونبحث عن الاتفاق ، ولا نُعنِّف أو نُوبِّخ ونخلو من حس التملك . لكن المشكلة أننا لا نرى أصدقاءنا بما فيه الكفاية . فنقدم عليهم العمل والعائلة ، أو لا نجد الوقت ، أو إنهم يعيشون بعيداً .

2- نعتقد باحتياجنا إلى مال كثير

سابقًا كما الآن ، شغف الناس بالوظائف بإفراط ، يدفعهم التوق إلى المال ونيل احترام الناس . لكن بينَّ أبيقور الصعوبات في الوظيفة : الغيرة والغيبة والطموحات

المحَبطة . آمن أبيقور أن ما يجعل العمل مرضياً هو عندما نعمل فرادى أو بمجاميع صغيرة ، وعندما يكون العمل ذا غاية فنشعر أننا نساعد الآخرين بطريقة ما أو نصنع شيئًا يحسن العالم . نحن لا نطمح حقًا إلى المال والجاه عبر العمل ، بل إلى حس بالإنجاز .

3- نبالغ في تقدير الرفاهية

نحن نحلم بالرفاهية ، نتصورها منزلاً جميلاً بغرف فخمة وإطلالة أنيقة . ونتخيل رحلات إلى أماكن مثالية حيث نرتاح ويدللنا الآخرون... لكن أبيقور يختلف مع توقنا . إذ يعتقد أن بغيتنا الحقيقية من خيال الرفاهية هي السكينة . لكن السكينة لا تتحصل بامتلاك منزل جميل وتغيير الإطلالة بسهولة . إنَّ السكينة سمة داخلية تتحصل عبر التحليل ، نتاج تمحيصنا لهمومنا وفهمها صحيحا . لذا نحن بحاجة إلى استقطاع كثير من الوقت للكتابة والقراءة ، والأهم من كل هذا ، إلى الاستفادة من دعم دوري يقدمه مستمع جيد . المستمع الجيد هو شخص متعاطف ولطيف وذكي قد يوصف في زمن أبيقور بالفيلسوف ويمكن أن نسميه اليوم بالمعالج النفسي .

وضع أبيقور ثلاثة مستحدثات من تحليله للسعادة :

أولاً ، قرر أن يعيش مع أصدقائه في مكان واحد عوضًا عن رؤيتهم بين حين وآخر . ابتاع قطعة أرض متواضعة السعر خارج أثينا وبنى مكانًا يستطيع وأصدقاؤه العيش فيه دائما . كان لكل منهم غرفة فيه ، بالإضافة إلى المناطق المشتـــــــــــــركة بينهم في الأسفل . هكذا كان جميع المقيمين محاطون بجيران عطوفين مسلين يشتركون معهم في وجهات النظر . وكان هناك جدول للاعتناء بالأطفال . والجميع يأكل معًا . ويستطيع الشخص أن يحظى بمحادثة في الممر متأخرًا في الليل . كان ذلك أول مجتمع مصغر متسق في العالم .

ثانيًا ، توقف جميع من في ذلك المجتمع عن العمل للغير . تقبلوا أن ينخفض دخلهم مقابل أن يستطيعوا التركيز على العمل المُرضي : مثلاً كرَّس بعض أصدقاء أبيقور نفسهم للزراعة ، وآخرون للطبخ ، وقلة منهم للفن وصنع الأثاث . باتوا يجنون أموالاً أقل بكثير لكن يشعرون برضا داخلي وفير .

ثالثًا ، كرس أبيقور وأصدقائه نفسهم لإيجاد السكينة عبر التحليل المنطقي والبصيرة ، فأمضوا حصة من كل يوم يتأملون في أوجاعهم ، ويحسنون فهمهم لأرواحهم ، ويتثقفون بأسئلة الفلسفة المهمة .

ذاع صيت تجربة أبيقور في العيش فتبعها الآلاف وانتشرت المجتمعات الأبيقورية في منطقة البحر الأبيض المتوسط . وازدهرت تلك المراكز لأجيال إلى أن قمعتها كنيسة مسيحية متعنِّتة حاقدة بوحشية في القرن الميلادي الخامس . مع هذا فإن مبادئها نجت

رغم تحوّل العديد من المراكز إلى أديار . ما زال تأثير الأبيقورية مستمراً في العصر الحالي ، فقد كانت أطروحة كارل ماركس في الدكتوراة عن أبيقور ، وعدَّه فيلسوفه المفضل . بل إن ما نسميه اليوم بالشيوعية ليس في جوهره إلا نسخة أكبر -أكثر تسلطًا وأقل متعة- من الأبيقورية .

حتى اليوم ، ما تزال الأبيقورية دليلاً لا غنى عنه إلى الحياة في المجتمعات الرأسمالية الاستهلاكية المتقدمة ، لأن الدعاية -التي تعتمد عليها هذه الأنظمة- توظف خلط مفاهيم الناس ببراعة بخصوص ما يعتقدون أنه ضروري لسعادتهم . ويركز عدد هائل من الدعايات على الثلاثة أشياء التي صنفها أبيقور مغريات سعادة كاذبة ، وهي الحب الرومانسي والمكانة المهنية والرفاهية . ما كانت الدعايات لتعمل إن لم تناغِ احتياجاتنا الحقيقية . لكنها تحفزنا عبر مداعبتها ولا تحققها فعلا . فإعلانات البيرة على سبيل المثال سترينا مجموعة أصدقاء متعانقين ، لكنها لا تبيعنا غير الكحول (الذي قد ينتهي بنا الحال نحتسيها بمفردنا) . وخذ إعلانات الساعات الفخمة أيضًا ، فهي تظهر لنا أشخاصًا بمكانة مهنية عالية يتمشون قاصدين المكتب ، لكنها لن تلبي فينا التوق إلى عمل مُرضٍ بحق . وقد تدغدغ إعلانات الشواطئ الاستوائية حواسنا براحتها النفسية لكنها أبداً لن تستطيع -بمفردها- أن تهب لنا السكينة التي نشتهيها . يحثنا أبيقور على تغيير فهمنا لنفسنا وتغيير المجتمع وفقًا لذلك . لا يجب أن نرهق نفسنا والكوكب معنا في سباق السعي إلى أشياءَ لن ترضينا بحق حتى إن نلناها . نحتاج إلى العودة إلى الفلسفة ، وإلى جدية أكثر بكثير بخصوص مسألة أن نكون سعداء .

أُغسطينوس (354–430 م)



أُغسطينوس فيلسوف مسيحي عاش في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي على أطراف الإمبراطورية الرومانية التي كانت تتدهور بسرعة ، في مدينة هيبون بالتحديد ، المعروفة اليوم بمدينة عنابة في الجزائر .

شغل أوغسطينوس منصب أسقف أكثر من ثلاثين عامًا ، وأثبت شعبيته وقدم إرشادات ملهمة لحشوده التي يغلب عليها الفقر وغياب التعليم . في آخر أيام حياته غزت قبيلة فاندال الجرمانية مدينة هيبون ، ورغم أنها تركته ومكتبته والكاتدرائية التي يعيش فيها بدافع الاحترام لإنجازاته ، فأنها ساوت باقي المدينة بالأرض ، وأسرت نساء المدينة الشابات وكسرت شوكة جحافلها العسكرية .

على أي حال ، هذا الفيلسوف مهم لنا اليوم نحن غير المسيحيين لقيمه ووجهات نظره ، وبسبب ما انتقده في روما ، التي بينها وبين الغرب المعاصر قواسم مشتركة كثيرة ، خصوصًا مع الولايات المتحدة ، التي بجلت الإمبراطورية لدرجة أنها أرادت أن تبدو عاصمتها على نهر البوتوماك كما لو أنها نقلت سحريًا من ضفاف نهر التيبر في روما .

آمن الرومان بشيئين بالتحديد :

1-السعادة الأرضية

كان الرومان عمومًا محفلاً متفائلاً . فقد آمن مشيّدو الكولوسيوم وجسر غارد بالتقنية ، وبقدرة البشر على إتقان نفسهم ، وبإمكانية سيطرتهم على الطبيعة والتخطيط لسعادتهم واكتفائهم . ويلمس الواحد في كتابات شيشرون وبلوتارخ مثلاً درجة من الفخر والطموح والثقة بالمستقبل ، والتي ببعض التعديل لن تختلف كثيرًا

عمّا يوجد في صفحات جريدة وايرد أو مجلة بالو التو . كان الرومانيون ممارسين نجباء لما قد نسميه اليوم بالمساعدة الذاتية ، فدربوا جماهيرهم على تحقيق نجاح وفاعلية أكبر . وكان الإنسان في نظرهم حيوانًا قادرًا على تحصيل الكمال .

2- نظام اجتماعي عادل

اعتقد الرومان طويلاً أن العدل سمة مجتمعهم . وعلى الرغم من أن الوراثة كانت عاملاً مهمًا ، فإنهم آمنوا أيضًا أن ذوي الطموح والذكاء يستطيعون النجاح ، فالجيش مثلاً كان يعد ميريتوقراطيًا أي إن نظامه الجدارة والاستحقاق . كان مقدار كسب المال انعكاسًا للقدرة العملية ، والفضيلة الداخلية على حد سواء . لذا كان التباهي بالثراء يعد مشرِّفًا ومدعاة للفخر . والاستهلاك كذلك كان يجذب انطباعات محترمة عمومًا .

اختلف أغسطينوس معهم ، خصوصًا في هذين السلوكين . وشرَّح في فصول تحفته "مدينة الله" كل منها بطرق ما زالت مفيدة لمن تساوره الشكوك فيما تقدم . مع أن حلوله المقترحة ربما لن تجذب غير المؤمنين لأنها مشتقة من اللاهوت المسيحي . على أي حال هكذا كانت ردود أغسطينوس :

1. **ليست لدينا فرصة لنيل السعادة الأرضية فنحن ضالون منحرفون نمتلئ شبقًا وغضبًا وتقلبًا .**

كان أغسطينوس مبتدع فكرة الخطيئة الأصلية . إذ قال إن البشر منحرفون جميعًا بلا استثناء ، لأنهم ورثة خطايا آدم عن غير قصد . طبيعتنا المذنبة تنشئ ما وصفه أغسطينوس برغبة السيطرة ، التي تشهد عليها طريقة تعاملنا الوحشية وضيقة الأفق وغير الرحيمة مع الآخرين والعالم المحيط بنا . لا يمكننا أن نحب بصدق بسبب قيود أنانيتنا وكبريائنا . قدراتنا المنطقية والإدراكية هشة في وجه الظروف المتطرفة . والشبق –وهو اهتمام شغل أغسطينوس الذي كان يتخيل النسوة في الكنائس في شبابه– تصطادنا ليل نهار . نحن نفشل في فهم نفسنا ونطارد الخيالات وتشغلنا الأشجان . . . ختم أغسطينوس هجومه بالنيل من الفلاسفة الذين على حد تعبيره «رغبوا بغباء عجيب في أن يكونوا سعداء هنا على الأرض ، وأن يحققوا النعيم بجهودهم الذاتية» . قد يكون مسببًا للكآبة سماع أن حيواتنا غير قويمة لا بسبب الحظ بل لأننا بشر! لكنه في ذات الوقت قد يكون راحة غريبة ، لأن لا شيء يصنعه البشر سيكون قويمًا بحق ، فالكمال صفة مقصورة على المقدس وحده . نحن كائنات قُدِّر لها أن تدرك الفضيلة والحب شعوريًا ولا تستطيع تأمينها لنفسها . إن علاقاتنا ووظائفنا وبلداننا لن تكون كما نرغب في أن تكون أبدًا . وهذا ليس لخطأ ارتكبناه ، لكن الظروف ضدنا منذ البداية .

تخفف كآبة أغسطينوس بعض الضغط الذي قد نشعر به ونحن نتقبل تدريجيًا حقيقة أننا وكل ما نفعله ليس مثاليًا بطبعه (خصوصًا في وقت متأخر من الليل ، أو

في مساء الأحد ، أو بعد سن الأربعين) . حري بنا ألا نغضب أو نشعر أننا اضطهدنا أو عُنينا بعقاب لا نستحقه . إنها فقط الحالة الإنسانية ، إنها ميراث ما نستطيع أن نسميه أسوة بأغسطينوس –وإن لم نؤمن بلاهوته– الخطيئة الأصلية .

2. كل التدرجات ظالمة ؛ ولا توجد عدالة اجتماعية فليس جميع من في القمة صالحون ومن في القعر سيئون ، والعكس صحيح .

ظن الرومان نفسهم في عز ازدهارهم أنهم يديرون مجتمعًا يتسم كثيراً بمزايا الجدارة . وعلى الرغم من أن العائلة تميل إلى التأثير في الفرص المتاحة ، فإنك لن تدنو من القمة بالاعتماد عليها فقط ؛ عليك أن تعتمد على فضائلك وقدراتك الذاتية . الأهم من ذلك أنهم اعتقدوا أن نفوذ الدولة الرومانية علامة على المزايا الجمعية لمواطنيها ، وأنهم حكموا أجزاءً واسعة من الأرض لأنهم استحقوا ذلك ، فكأن الإمبراطورية هي مكافأة لفضائلهم . أن يرى الناس سلطتهم وازدهارهم مكافأةً عن مزاياهم لنظرة مغرية جداً اليوم لأولئك الذين يعملون في مؤسسات ناجحة أو ولايات مزدهرة . لكن أغسطينوس يرد : يا لها من مزاعم متعجرفة متبجحة لاذعة . ما كان من عدل في روما أو أي مكان على الأرض ولن يكون . فما وهب الرب الصالحين الثراء والسلطة ، ولا حكم على الذين يفتقرون إلى هذه الصفات بالحرمان . التدرج الاجتماعي كان خلطًا بين الاستحقاق وعدمه . أضف إلى ذلك أن أي محاولة بشرية للحكم بين الصالح والطالح هي إثمُ أثيمٍ ، ومحاولة لإنجاز مهمة لا يقدر عليها غير الرب ، الذي سينجزها في نهاية الزمان ، في يوم الدينونة

الذي ينفخ فيه في أبواق وتحتشد الملائكة في حشود . ميَّز أغسطينوس بين «المدينتين» حسب تعبيره ، مدينة البشر ومدينة الرب . والأخيرة هي جنة سماوية مثالية ، يسود فيها الخير والفضيلة وتوظف السلطة مع العدالة بغية تحقيق ذلك . لن يستطيع البشر بناء مدينة كتلك أبداً ، ويجدر بهم ألا يعتقدوا بقدرتهم على ذلك . فلقد حكم عليهم بالسكن في مدينة البشر ، المدينة الأرضية ، وهي مجتمع معيوب بشدة ، لا يستطيع فيه المال أن يتبع الفضيلة . وبكلمات أغسطينوس : «ليس للعدالة الحقيقية وجود إلا في تلك الجمهورية التي مؤسسها وحاكمها المسيح» . هكذا فإن العدالة المطلقة في توزيع الثواب أمرٌ غير موجود على الأرض ولا يجدر بنا توقعه .

قد يبدو الأمر كئيباً من جديد ، لكن ذلك ما يجعل فلسفة أغسطينوس شديدة التسامح مع الفشل والفاقة والهزيمة ، سواء مع نفسنا أو غيرنا . فخلافاً لما قد يزعم الرومان ، الفشل الأرضي ليس إشارة إلى سوء الشخص أصالةً ، كما الانتصار لا يدل على شيء جوهري في الشخص . ليس للبشر صلاحية أن يقيموا نجاح الآخرين ، إذ ينبع هذا التحليل من غطرسة وقلة أخلاق . من واجبنا أن نشكك في القوة ونتعاطف مع الضعف . لا يجب علينا أن نكون مسيحيين لنتعزى بهاتين النقطتين . إنهما عطايا الدين العالمية إلى الفلسفة السياسية وعلم النفس . وهما منبه دائم إلى بعض المعتقدات الخطرة القاسية عن أن الحياة قد تكون مثالية ، أو أن الحرمان وخفوت الصيت دليل دامغ على نقيصة .

توما الأكويني (1225–1274)



قد يبدو غريبًا للوهلة الأولى أن نتتلمذ على يدي توما الأكويني فهو بعد كل شيء قديس من القرون الوسطى قيل إنه يرتقي في الهواء ، وتراوده رؤى عن مريم العذراء . وكان مهتمًا كثيرًا بتفسير كيف تتحدث الملائكة وتتحرك .

لكنه رغم ذلك مهمٌ لنا فهو يساعدنا في حل المشكلة التي ما زالت قائمة إلى اليوم : كيف نصالح بين الدين والعلم ، والمنطق والإيمان . كان الأكويني فيلسوفًا وقديسًا ورعًا ، استحدث فهمًا جديدًا لموضع المنطق في حياة الإنسان انطلاقًا من رفضه خسارة إيمانه أو الإيمان بغير دراية . وأكبر مساهماته هي تعليم مجتمع غرب أوروبا أن أي امرئ يستطيع -مسيحيًا كان أو غير ذلك- معرفة الحقائق الكبرى متى ما استخدم هبة الرب الأعظم إلى البشر : المنطق . لقد حل معضلة في تفكير المسيحيين هي تساؤل أنى لغير المسيحيين أن يملكوا الحكمة وليس لهم اهتمام بالمسيح أو علم به على الإطلاق . لقد عَولَم الذكاء وفتح عقول المسيحيين على رؤى الإنسانية جمعاء من كل القارات والأوقات . نحن ندين للأكويني بعالمنا الحالي ، الذي يصر على أن الأفكار الصالحة يمكن أن تنبع من أي مكان في العالم بغض النظر عن العقيدة والخلفية .

ولد توما الأكويني لعائلة إيطالية نبيلة في عام 1225 . وارتاد في شبابه جامعة نابولي ، وهناك تعرف على مصدر معرفة كان يعاد اكتشافه حينها هو مؤلفات الرومان القدماء والإغريقيين ، الذين نبذت الأكاديمية المسيحية أعمالهم في السابق . وتأثر هناك أيضًا بالرهبنة الدومينيكانية ، وهم مجموعة رهبان اختلفوا عن الفرق السابقة بالاعتقاد أنهم يجب أن يعيشوا في العالم الخارجي لا في دير .

قرر الأكويني أن ينضم إلى هذه الفرقة معارضاً إرادة عائلته . لكن «وَرَعهم» جعلهم يخطفونه ويحبسونه في برج امتلكوه . ورغم أنه كتب من معقله رسائل يأس إلى البابا استعرض فيها قضيته والتمس أن يطلق سراحه ، كان البابا مشغولاً بالقضايا السياسية حينها ، فظل الأكويني في البرج محبوساً ، وأمضى الوقت يكتب الرسائل إلى الرهبان الدومينيكانيين ويرشد أخواته . ويروى أن عائلته أرسلت إليه في تلك المدة مومساً ترتدي ثياباً مكشوفة الصدر بأمل أن تغريه بعيداً عن فكرة الرهبنة ، لكن الأكويني طرد الشابة بقضيب حديدي .

بعد أن أدركت عائلته ألا فائدة من حبس ابنهم «الضال» ، أطلق سراح الأكويني أخيراً ليلتحق برهبان الدومينيكانية . فارتحل إلى باريس ليستكمل في جامعتها تعليمه الذي قوطع فكان طالباً هادئاً لكنه مؤلفاً غزير الإنتاج على نحو استثنائي ، إذ أَلَّف قرابة 200 جزءٍ عن اللاهوت المسيحي في أقل من ثلاثة عقود . تميزت عناوين كتبه بالجمال والغرابة مثل الخلاصة اللاهوتية والخلاصة ضد الوثنيين . أيضاً فقد أصبح معلماً مشهوراً جداً وشديد التأثير ، وسمحت له القيادة الدومينيكانية في النهاية بتأسيس مدرسته الخاصة في نابولي . هذا وبلغ تفانيه للمعرفة أنه حتى في آخر أيام عمره البالغ تسعة وأربعين عاماً عملَ على كتابة تعليق موسع لسفر نشيد الإنشاد . وطُوِّبَ بعد موته في الكنيسة الكاثوليكية ، وهو اليوم القديس الشفيع للمعلمين .

تمثّل أحد طموحات الأكويني الثقافية الأساسية في فهم كيف للناس أن يميّزوا الصحيح من الخطأ ، بمعزل عن الاهتمام الأكاديمي لأنه أراد لكونه مسيحياً معرفة

كيف للشخص أن يكون واثقًا أن أعماله ستسمح له بدخول الجنة . علمَ الأكويني أفكاراً كثيرة تبدو صائبة بحق نتجت عن غير المسيحيين . على سبيل المثال فهو قد احترم أرسطو خصوصًا ، الرجل غير المطلع على حقائق الإنجيل إطلاقًا . وبسبب هذه المعضلة ، وضع الأكويني حجة بالغة الأهمية لتوافق المعتقد الديني والفكرة المنطقية .

وكان يعلم أن الكثير من الفلاسفة وثنيين لكن ذلك لم يحجب البصيرة عنهم! لذا اقترح آنذاك إمكانية استكشاف العالم بإجادة عبر المنطق فقط . افترض الأكويني لنجاح ذلك التقسيم أن الكون وكل حركاته تعمل وفق نوعين من القوانين : «القانون الطبيعي» و«القانون الأزلي» المقدس . واعتقد أن العديد من القوانين يمكن استنباطها من تجربتنا الحياتية . فيمكننا أن نكتشف كيف نصهر الحديد ، أو ننشئ قناة للماء ، أو ننظم اقتصاداً عادلاً ، وهذه هي القوانين الطبيعية . لكنه أيضًا اعتقد أن هناك قوانين أزلية منزَّلة ، وهي الأشياء التي لا يستطيع المنطق استنباطها بمفرده ، كمعرفة أننا سنحاسب بعد الموت من رب رحيم ، أو أن المسيح كان مقدسًا وبشريًا في ذات الحين ، ولمعرفتها يجب علينا الاعتماد على الوحي في الكتب المقدسة : يجب علينا التسليم به إيمانًا بسلطة أعلى .

حدد الأكويني في شرح كتبه عن الفيلسوف الروماني بوثيوس اعتقاداً يشيع آنذاك هو «يعجز العقل البشري عن معرفة أي حقيقة ما لم ينر ضياء الرب بصيرته» ، أي إن كل شيء يُهمِّنا فهمه يجب أن يصدر من مصدر موثوق منفرد هو الرب . لكن هذا الاعتقاد كان بالضد من الفكرة السابقة التي حاجج بها الأكويني من أن «ليس

من الضروري أن يتفتح العقل البشري بنور جديد من الرب لفهم تلك الأشياء المندرجة في مجال معرفته الطبيعي» .

كانت الحركة الثورية التي يحركها الأكويني تهدف أيضًا إلى وهب «القانون الطبيعي» مساحة مهمة . إذ أشادَ بأهمية التجربة والملاحظة الذاتية . وقلقه كان من أن الإنجيل مصدر رفيع المستوى قد يبتلع الملاحظة : وينبهر الناس بالوحي من السلطة العليا فيهملون تأثير الملاحظة وما نستطيع أن نكتشفه بنفسنا .

الفكرة التي أوضحها الأكويني هي أن كلا من القانون الطبيعي والقانون الأزلي المنزل مهم . فهما ليسا متناقضين بالضرورة . بل إن المشكلة تنبع حين نعتمد على واحد منهما وحسب . وأيهما يجب علينا تطويره يعتمد على الميل الذي لدينا حاليًا . ما زال التوتر بين السلطة الأعلى والتجربة الشخصية قائمًا إلى الآن رغم أن «وحي» السلطة العليا اليوم لا يعني العودة إلى الإنجيل بالطبع ، بل العلم المنظم . النسخة العصرية من ذلك هي إنكار أي نوع من المعرفة لا يتفق مع المعلومات المكدَّسة من التجارب والبيانات والنمذجة الرياضية ومراجع الدوريات المراجعة من النظراء . يشغل الفن والأدب والفلسفة اليوم الحيز الذي عرَّفه الأكويني بالقانون الطبيعي . فهي تحاول فهم العالم من منطلق التجربة الشخصية ، والملاحظة والتفكير الذاتي . إنها ليست موثقة بختم السلطة الأعلى ، التي صارت العلم بدلاً من الإنجيل . كان معاصرو الأكويني مدركين عموما للإغريقيين والرومانيين القدماء ، لكن نظرتهم كانت أن «الوثنيين» ليس لديهم شيء مفيد في أي موضوع ظنوا أنه يهمهم . لم يكن خطأ القدماء أنهم عاشوا قبل المسيح ، لكنهم -بنظر السالـــــــــــف

ذكرهم- مخطئون في أهم قضية في الحياة : المعتقد الديني . وهذا بدا عيبًا فظيعًا فلا شيء آخر فكر فيه الفلاسفة الوثنيون يمكن أن يكون مفيدًا أو مهمًا . لكن الأكويني حاجج بإمكانية أن يملك الذين ضلوا في بعض الأشياء الأساسية الكثير لتعليمنا إياه ، لقد كان يشخص حالة من الخيلاء الفكري . لدينا ميل لإنكار الأفكار بناء على خلفيتها ، أي إننا لن نرغب بالاستماع إلى شيء ما لم يأت من «المكان المناسب» . وقد نعرف المكان المناسب اليوم بأنه مختبرات معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا عوضًا عن الإنجيل سابقًا ، لكن الدافع ما زال نفسه . وهكذا فإن الملحد الحداثوي المقيم في لندن مثلاً قد يرى من غير المعقول أن ينتفع بشيء من قراءة إنجيل يوحنا لأنه يعتقد أن في الإنجيل أخطاء جلية في نقاط جوهرية : إنه محشو بمعجزات مختلقة ، وفيه أخطاء بدائية عن أصل العالم . وهذا مشابه لتفكير مسيحيي القرون الوسطى عن الكتّاب القدماء الكافرين .

إنَّ نقطة الأكويني الأساسية هي القانون الطبيعي فرع من القانون الأزلي ، ويمكن اكتشافه بملكة المنطق المستقل . ضرب الأكويني وصية المسيح «اصنع معروفك للآخر كما تحب معروف الآخر لك» مثالاً ، فقال إن المسيح ربما وهب لهذه الفكرة صيغة معينة بارزة ، لكنها كانت حجر أساس المبادئ الأخلاقية في معظم المجتمعات على مر العصور . كيف يكون هذا؟ حاجج الأكويني أن السبب هو عدم حاجة القانون الطبيعي إلى تدخل الرب المباشر ليكون معروفًا للبشر . فالواحد سيتبع مقاصد الرب تلقائيًا بالتفكير المنطقي الدقيق وحده . انبثقت أفكار الأكويني في وقت كانت الحضارة الإسلامية تعاني فيه ، كما المسيحية ، معضلةَ إعادة توفيق

الإيمان والمنطق . ازدهرت الخلافة الإسلامية وقتا طويلا في إسبانيا والمغرب ومصر منتجةً ثروة معارف وفلسفات جديدة . لكنها أصبحت بسبب نفوذ القادة المتعصبين دينيًا ، أكثر تزمتًا وجورًا في وقت ولادة الأكويني . فهي على سبيل المثال تجاوبت بعنف مع الفيلسوف الإسلامي ابن رشد ، الذي كان -كما الأكويني- متأثرًا بأرسطو بشدة ، وحاجج أن المنطق والدين متوافقان . على أي حال ، فقد حرص الخليفة -المهووس بألا يهجر كلمات الله الحرفية- على حظر أفكار ابن رشد وحرق كتبه . قرأ الأكويني لابن رشد ورأى أنه يشترك مع العالم المسلم بمشاريع مماثلة . لقد علم أن رفض العالم الإسلامي الثوري المتزايد للمنطق يضر بحضارته الفكرية التي كانت مزدهرة يومًا . وبفضل أفكار الأكويني -ولو جزئيًا- لم تعانِ المسيحية من عمليات التسفيه التي حدثت في الإسلام . كان الأكويني رجلاً شديد الإيمان لكنه وضع نظامًا فلسفيًا لعمليات الشك والتحقيق العلمي المفتوح . إنه ينبهنا إلى أن الحكمة (بمعنى الأفكار التي نحتاج إليها) تأتي من مصادر متعددة : من البديهة لكن أيضًا من المنطق ، من العلم وأيضًا من الوحي ، من الوثنيين أو الرهبان . كان القديس متفهمًا لجميع ما ذكر ، وأخذ واستخدم كل ما كان ناجحًا ، بغض النظر عن مصدر الأفكار . قد يبدو هذا واضحًا اليوم ، لكن ألا تلاحظ كم أننا نحيد عن هذا النهج في حياتنا؟ كم من الأحيان نرفض فكرة لأنها تأتي فقط مما نراه «مصدرًا خاطئًا» ، كأن يكون شخصًا بلهجة معيوبة ، أو جريدة بمبدأ سياسي يختلف عنا ، أو أسلوب نظم يبدو معقدًا أو يسيرًا ، أو عجوزًا ترتدي طاقية صوفية...

ميشيل دي مونتين (1533–1592)



نحسبُ عمومًا أن على الفلاسفة الفخر بعقولهم الكبيرة ، وحب التفكير والتأمل والتحليل المنطقي . لكن هناك فيلسوف ولد في فرنسا عام 1533 بمنهج فذ مختلف ، إنه ميشيل دي مونتين .

كان مونتين مفكرًا أمضى حياته التأليفية في انتقاد عنجهية المثقفين . وأثبت في كتابه وتحفته الأجمل «المحاولات» أنه ذكي وحكيم على الدوام ، ومتواضع في ذات الوقت وحريص على فضح ذرائع التعلم . وهو طريف جداً إضافة إلى ذلك ، ونذكر قوله : «لا أهمية لمعرفة أننا قلنا أو فعلنا شيئًا غبيًا ؛ يجب علينا تعلم درس أهم أشمل هو أننا جميعًا أغبياء . . . حتى على أعلى العروش مكانة في العالم ، نحن نقعد على مؤخراتنا» . ولا ننسى قوله : «الملوك والفلاسفة يتغوطون ، والسيدات كذلك» .

كان مونتين طفل عصر النهضة ، وقال من اشتهر في عصره من الفلاسفة القدماء إن مَلَكة المنطق التي لدينا يمكنها أن تقودنا إلى سعادة وسمو حرمت منها المخلوقات الأخرى . قال الفلاسفة أمثال شيشرون إن المنطق يُمكِّننا من السيطرة على عواطفنا وتهدئة مطالب أجسادنا الجامحة . لقد عُدَّ المنطق أداة معقدة شبه مقدسة تهبنا السيادة على نفسنا والعالم على حد سواء . لكن مونتين امتعض من توصيف المنطق البشري بهذا الشكل ، وكتب بعد مخالطته الفلاسفة والأكاديميين : «من منظور عملي فإن آلاف النساء اليافعات عشن في قراهن حياة أثبت وأهدأ وألطف من شيشرون» .

لم تكن فكرته أن الكائنات البشرية لا تستطيع التفكير بمنطق على الإطلاق ، بل تميل إلى العُجبِ الشديد بعقولها فحسب ، وفي ذلك قال : «ترتكز حياتنا جزئيًا على الجنون ، وجزئيًا على الحكمة . وكل من يكتب عنها يهمل أكثر من نصفها بداعي الاحترام والقواعد السائدة» .

ولعل كفاح العيش بجسم بشري هو أوضح مثال على جنوننا ؛ أجسامنا تتوجع وتترهل وتنبض وتخفق وتشيخ وتبعث الروائح . وقد كان مونتين أول من يتحدث بإسهاب عن الضعف الجنسي في العالم ، وربما الفيلسوف الوحيد ، لأن الضعف الجنسي بدا له مثالاً مهمًا عن وهن عقولنا وجنونها .

كان لمونتين صديق أصابه الضعف الجنسي مع امرأة تروق له . لم يلم مونتين القضيب بل قال : «خلا العجز الجنسي الحقيقي ، لن تعجز عن القيام بالأمر أبدًا ما دمت تستطيع فعله مرة» ؛ إذ اعتقد أن المشكلة كانت في العقل ، في الاعتقاد الظالم أن لنا مطلق السيطرة على أجسادنا ، وفي الرعب من مغادرة الصورة المبالغ فيها التي رسمناها عن الحالة البشرية التقليدية . كان الحل في رأيه إعادة رسم الصورة ، بتقبل أن خسارة السيطرة على القضيب عند الجماع هي احتمالية غير ضارة يمكن للمرء توقع حدوثها (كما اكتشف المصاب في النهاية) . تعلَّم عندما يكون على السرير مع امرأة أن : «يقر سلفا بأنه معرض لهذا الضعف ويتحدث عنه بصراحة ، لإزاحة الهم عن كاهله . وبفضل التفكير في المرض بأنه شيء مُتوقع ، قل إحساسه بالانقباض وتأثيره السلبي عليه» ؛ إن صراحة مونتين تسمح بانشراح صدر القارئ نفسه .

يستطيع رجل فشل مع حبيبته وعجز عن تقديم شيء غير الهمس باعتذار أن يستجمع قواه ويهدئ روع محبوبته عبر تقبل أن عجزه ليس بالنادر جداً ولا الفريد ، بل ينتمي إلى مجال واسع من الحوادث الجنسية . عرف مونتين نبيلاً عجز عن إدامة الانتصاب مع امرأة ، فما كان منه إلا الفرار إلى المنزل وقطع قضيبه وإرساله إلى السيدة «ليكفر عن ذنبه»! اقترح مونتين بدلاً من ذلك :

حري بالأزواج عدم التسرع إن لم يكونوا مستعدين . الأفضل لهم انتظار اللحظة المناسبة عوضًا عن الوقوع في تعاسة أبدية سببها القنوط بفعل رفض أولي . يجدر برجل عانى رفضًا أن يجري مبادرات وفحوصات رقيقة بمباغتات مختلفة صغيرة ؛ لا الاستمرار بعناد في إثبات عدم كفاءته!

اتخذ مونتين في عمله من القضيب وإطلاق الريح والتغوّط مواضيعًا جدية للتفكر . فكتب للقراء على سبيل المثال إنه يحبذ الهدوء عندما يجلس في الحمام : «هذه أكثر فعالية طبيعية لا أتسامح مع مقاطعتها عن طيب خاطر» .

أوصى الفلاسفة القدماء بالاحتذاء بحيوات ناس محترمين معينين ، عادة ما يكونون فلاسفة . ويجدر بالمرء في التقاليد المسيحية أن يقتدي في حياته بالسيد المسيح . جذابة هي فكرة الاقتداء ؛ إنها تقترح أننا نحتاج إلى إيجاد مرشد يقودنا وينير دربنا . لكن من المهم جداً نوع الصور الموجودة حولنا . فنحن سنضمِّن فينا ما نراه في الآخرين ، لكننا لن نستطيع إبصار ما أبقوه سراً وربما نختبره لكن بدرجة أقل . أما مونتين فهو شخصية مُجدِّدة لأنه يهبنا حياة تشابه حياتنا لكنها ملهمة جداً ؛ إنه قدوة بشرية بحق .

كانت الأكاديمية آنذاك ذات هيبة كما اليوم ؛ ومع أن مونتين كان باحثًا ممتازًا فقد كره الحذلقة العلمية . كان يرغب في تعلم المفيد وحسب ، وانتقد الأكاديمية واستمرار كونها بعيدة عن الواقع بشدة ، وقال : «إن كان الرجل حكيمًا فإنه سيقيّم أهمية الأشياء الحقيقية استناداً إلى فائدتها وملائمتها لحياته» . لا شيء لا يجعلنا نشعر أفضل يستحق الفهم .

نبّه مونتين إلى الغطرسة والتحذلق العلمي في مجالات كثيرة وحاول باستمرار جعلنا نفكر بواقعية . فحكم دولة أو إدارة سفارة أو استغلال ثغرة للهجوم هي أعمال مميزة . لكن التوبيخ والضحك ، والبيع والشراء ، والحب والكره ، والعيش معًا برفق وعدل مع سكان بيتك -ونفسك- دون إثقال نفسك أو تزييفها ، لعمل أكثر تميّزًا وندرة وصعوبة! بغض النظر عمّا يقول الناس فإن هكذا حيوات منعزلة تتصدى لواجبات بذات صعوبة وكثافة الحيوات الأخرى في أقل تقدير .

أيضًا فقد هزأ بالكتب صعبة القراءة ؛ واعترف أنه يحسب أفلاطون مملاً وأكثر ، وأنه أراد أن يستمتع بالكتب وحسب : «لست مستعداً لتبريح دماغي لأي سبب كان ، ولا حتى بغرض المعرفة مهما بلغت أهميتها . كل ما أرغب فيه من الكتب إسعاد نفسي بتسلية محترمة . . . إن صادفت فصولاً صعبة عند المطالعة فلن أصدع رأسي أبدًا ، أنا سأحاول مرة واثنتين ثم أتركها . . . إن أرهقني كتاب ما فإني أقرأ غيره» .

ويمكن له أن يكون سليطًا مع الفلاسفة المبهمين : «الصعوبة عملة يسبكها المتعلمون لستر خواء دراساتهم ، ويميل الغباء البشري إلى قبولها» .

لاحظ مونتين أيضاً كيف جعلتنا الثقافة البحثية المُرهبة ندرس كتب الآخرين قبل دراسة عقولنا . مع هذا ، وحسب تعبيره : «نحن أغنى مما نعتقد ، وهذا يشمل كل واحد منا» . فقد نستطيع جميعًا التوصل إلى أفكار حكيمة ، ذلك إن توقفنا عن التفكير في أننا غير مناسبين للمهمة لأننا لا نعيش قبل ألفي سنة ، ولا نهتم بمواضيع محاورات أفلاطون ، وحياتنا اعتيادية كما نسميها . «تستطيع ربط كامل الفلسفة الأخلاقية بحياة خاصة مألوفة مثلما تربطها بحياة أغنى» .

ربما أراد مونتين من عرضه الكثير من المعلومات عن كم هي عادية حياته ، برهنة كلامه هذا! ربما لذلك أخبرنا أنه لا يحب التفاح : «لست مولعًا بأي نوع من الفواكه خلا البطيخ» .

وعلاقته بالفجل معقدة : «وجدت في البداية أن الفجل يتوافق معي ، لكنه لم يتوافق بعد ذلك ، والآن هو كذلك» . ويمارس أكثر طرق صحة الأسنان تطوراً : «دائما ما كانت أسناني جيدة بإفراط ، تعلمت منذ صغري فركها بمنديلي عند الاستيقاظ وقبل الأكل وبعده» . وكان يأكل بسرعة «كثيرًا ما أعض لساني وأحيانًا أصابعي في أثناء تعجلي» . ويحبذ مسح فمه «يمكنني تناول العشاء بسهولة دون غطاء طاولة ، لكنني لا أشعر براحة كبيرة بغياب مناديل نظيفة . . . آسف على عدم اتباعنا النهج الذي ابتدأه ملوكنا ، بتغيير المناديل كما الصحون مع كل طبق» .

قد تبدو هذه أموراً سخيفة لكنها مذكرات رمزية بوجود ذات مفكرة وراء كتابه ، وأن فلسفة أخلاقية صدرت -وقد تصدر مجدداً- من رجل اعتيادي يأكل الفواكه . لذا لا داعي للإحباط إن لم نبدو -من الخارج- كأولئك الذين تأملوا في الماضي .

في صورة مونتين المعاد رسمها للإنسان المقبول نصف العاقل ، من الممكن ألا نتحدث الإغريقية ونطلق الريح ، ويمكن للفرد أن يغير رأيه بعد الطعام ، ويمل من الكتب ويضعف جنسيًا ولا يعرف أيًا من الفلاسفة القدامى . فحياة اعتيادية صالحة ، نتشوق فيها إلى الحكمة ولا نبتعد كثيراً عن الحماقة ، لإنجاز مُرضٍ .

ما زال مونتين الكاتب دون تكلف والمفكر الكبير الذي نستطيع معه أن نسخر من شتى أصناف المثقفين والذرائع . لقد كان نسمة التجديد التي هبت في أروقة أكاديمية القرن السادس عشر المختالة الساذجة المتقوقعة على نفسها . ولأن أكاديميات اليوم لم تتغير كثيراً للأسف ، ما زال مونتين يمثل إلهاماً وعزاءً لجميعنا نحن الذين نشعر بالاضطهاد من خيلاء وحذلقة «الأذكياء» .

لاروشفوكو (1613–1680)



ثمة اعتقاد أن الفلسفة الجيدة يجب أن تكون صعبة الفهم ووعرة ومحيرة قليلاً ، كما لو أنها ترجمت عن الألمانية بركاكة . لكن عاش في مطلع القرن الحديث فيلسوف فرنسي آمن بطريقة أخرى لتقديم أفكاره . وهو رجل ألّف كتيّبًا تقارب صفحاته الستين لكنه يعد بجدارة أحد درر الفلسفة! كان كتيبه ملخص ملاحظات سوداوية لاذعة عن الوضع البشري كل منها بطول جملة أو جملتين ، وفيه عدد استثنائي من الدروس الحكيمة الفريدة المواسية التي تأتي في وقتها بخصوص عصرنا المُشتَت والحائر أخلاقيًا .

ولد الدوق دي لاروشفوكو في باريس عام 1613 ورغم مزاياه الكثيرة (الثروة والعلاقات والوسامة والاسم التاريخي الرائع) كانت حياته صعبة وبائسة في الغالب : أحب دوقتين لم تعاملاه جيداً ، وانتهى به المطاف في السجن بعد مناورة سياسية فاشلة لكن مشرِّفة ، ونفي من محبوبته باريس في أربع مناسبات ، ولم يتدرج في المحكمة كما أراد ، وكاد أن يصبح أعمى بعد أن أصيبت عينه في أثناء الانقلاب ، وخسر معظم أمواله ، ونشر أعدائه كتابًا مليئًا بالإهانات لناس أحبهم واعتمد عليهم وزعموا كذبًا أنها مذكراته! فرفضوه ولم يؤمنوا ببراءته .

نظرًا لكل الخيانة والحبس والحرمان والإصابة والتشهير والسرقة الأدبية ، يمكن أن يسامح لاروشفوكو على إعلانه أنه اكتفى من الحياة النشطة وسيلتجئ إلى مساعٍ تأملية أهدأ . علق سيفه وأمضى وقته في حُجراتِ معيشة علمين من أعلام الثقافة في عصره هما المدام دي لا فايت والمركيزة دي سابليه ، اللتان كانتا تدعيان الكُتَّاب

والفنانين إلى صالونيهما الباريسي الأدبي بانتظام لمناقشة مواضيع الوجود الجسام وتناول وجبات خفيفة وعصير ليمون .

تطلب إقناع المستمعين مهارات خاصة أدى إلى نحت عقل لاروشفوكو وعمله ، لأن الصالونات حبذت الفطنة والبداهة ، ولم تكن قاعات محاضرات ولا حلقات دراسية ، وليس فيها مجال للتسامح مع الكآبة والتباهي .

كانت الصالونات المكان الذي طوّر فيه لاروشفوكو أسلوبه الأدبي الذي اشتهر به : وهو المَثَل أو الحِكمة ، وهو عبارة بليغة تصور ببراعة جانبًا مظلمًا من الروح البشرية ، مذكرًا إيانا بحقائق حكيمة كثيرًا ما تكون غير مريحة . وإن كان المثل في يد الشخص المناسب فإنه يوجه لكمته في أقل من ثلاث ثوانٍ ، كأنه يتنافس مع زمن تقديم فطيرة الهليون .

أتم لاروشفوكو حكمه ألـ504 التي صنعت اسمه وشحذها في الصالونات . كان يراقب كيف يتفاعل رفاقه الضيوف ويعدّل عمله وفقًا لذلك . وغطّت حكمه جميع المواضيع النفسية رغم تكرار مواضيع مثل الغيرة والحسد والحب والطموح . وعادة ما تبدأ حكمه بمخاطبة القارئ بصيغة «نحن» أو «المرء» ، ليقنعه بإكراه وديع . ثم تُقلب الحكمةُ فضيلةً مقبولة عن الطبيعة البشرية باتجاه تشكيكي أو تهكمي . ولا يأتي دور اللسعة إلا في الجزء الأخير منها ، وغالبًا ما تضحكنا كما يحدث حين نجبر على التسليم بخطأ موقف سابق عاطفي أو زائف .

ولعل أفضل حكم لاروشفوكو وأكثرها تقليدية هي : «نحن جميعا لدينا قوة كافية لاحتمال مِحَن الآخرين» .

تتبعها أخرى بذات التأثير : «ما كان بعضنا ليسقط في الحب ، إن لم يسمع أن ثمة شيئا كهذا» .

ولا ننسى التي لا تقل عنها في الكمال : «ذاك الذي يرفض الإطراء أول مرة إنما يرفضه لأنه يريد سماعه مرة ثانية» .

قال فولتير إن حكم لاروشفوكو كانت أكثر الكتب تأثيراً في نحت شخصية الفرنسيين ، ومنحهم ميلهم للانعكاسات النفسية ودقتهم وتهكمهم . يقبع خلف كل حكمة من حكمه تحدٍ لنظرة عن أنفسنا . وتلذذ لاروشفوكو بكشف الدَين الذي تَدِين به الطيبة للغرور وأكد على أننا لسنا بذاك البعد عن كوننا شخصيات مغرورة متعجرفة أنانية تافهة ، وفي الحقيقة لا نكون أقرب إليها عندما نثق في صلاحنا!

وكان مرتاباً من الحب العاطفي لمعاناته الشديدة بسببه :

«لا يمل العشاق من صحبة بعضهم لأنهم أبداً لا يتحدثون عن شيء خلا أنفسهم» .

«إن قيَّم المرءُ الحبَّ بناءً على أعظم أثر ينتجه ، فإنه غالبًا ما سيجدُ الكراهيةَ لا العطف» .

«قول إنَّ فلانًا لا يغازل أبداً لهو نوع من المغازلة في حد ذاته» .

*

كتب نيتشه حكماً مجموعة في كتابه إنسان مفرط في إنسانيته ، وقد ألهمه لاروشفوكو كثيراً ، رغم أن أقواله تفتقر إلى مزيج الفرنسي من السوداوية والحس الجيد بشدة . وقال : «تحسر عدة رجال لأن امرأتهم خطفت منهم ، أما الغالبية فلأن لا أحد أراد خطفها» .

آمن معظم الفلاسفة -باستثناء قليل- أن أسلوب الكاتب ليس بمشكلة ما دامت الفكرة مهمة ، لذا لم يجدوا موجبًا للكتابة بأناقة وظرافة وإيجاز . لكن لاروشفوكو اعتقد العكس ، لقد أراد أن تقنع أفكاره ذوي الوقت الضيق ولن يكونوا بجانبه بالضرورة ، لذا كتب بطريقته الخاصة .

أغلبنا مشتت الذهن بحق ، فإن أراد أحدهم أن يوصل إلينا فكرة فعليه استخدام جميع أدوات الفن للاستحواذ على انتباهنا وتمديد وقت إصغائنا . كان تاريخ الفلسفة ليختلفَ كثيراً لو تخيل ممارسوها أنهم يكتبون لجمهور ضَجِر ساذج ذي عقول متعرجة يقعدُ في صالون باريسي كثير الكلام .

باروخ سبينوزا (1632–1677)



باروخ سبينوزا فيلسوف هولندي من القرن السابع عشر حاول إعادة اختراع الدين ، بإبعاده عن الاستناد إلى الخرافات وأفكار التدخل الإلهي المباشر ليكون نظامًا موضوعيًا وشبه علمي ومطمئنًا كذلك في جميع الأوقات .

ولد باروخ (الذي يعني المبارك بالعبرية) في حي اليهود في أمستردام في العام 1632 ، وهو مركز مزدهر لفكر اليهود وتجارتهم . وكان أسلافه يهود سفارديون (شرقيون) طردوا من إسبانيا تحت سطوة الكاثوليك في العام 1492 .

كان باروخ طفلاً عبقريًا مولعًا بالدراسة ، وتلقى تعليمًا يهوديًا تقليديًا مكثفًا ؛ ارتاد المدرسة اليهودية المحلية -اليشيفا- واتبع جميع الطقوس والأعياد العليا اليهودية . لكنه بدأ ينأى بنفسه عن إيمان أسلافه تدريجيًا ، وكتب لاحقًا بتحفظ : «رغم أني ثُقِفْتُ منذ صباي على قبول الحقائق المتعلقة بالنصوص المقدسة ، فقد شعرت في النهاية بلزوم اتِّباع توجهات أخرى» . نُشرت أفكاره الناضجة لاحقًا في أفضل أعماله : كتاب الأخلاق المكتوب باللاتينية ، المنشور عام 1677 .

تحدى سبينوزا في «الأخلاق» أهم مبادئ اليهودية خصوصًا والدين المؤسسي عمومًا ، وقال :

- ليس الرب شخصًا يقبع خارج الطبيعة .
- ليس هناك سامع لدعائنا .
- لا منفذ للمعجزات .
- لا معاقب لنا على آثامنا .

- ليست هناك حياة بعد الموت .
- ليس الإنسان مخلوق الرب المختار .
- لم يكتب الكتاب المقدّس إلا بشر مثلنا .
- كل ما في التقويم الطقسي التقليدي محض خرافة وهراء .
- ليس الرب بحِرفيّ أو معماريّ ، وليس بملك أو مخطط عسكري يدعو المؤمنين إلى حمل السيف المقدس . إنه لا يرى شيئًا ولا يعلم غيبًا ولا يحاسب . إنه لا يكافئ الفاضلين بحياة بعد الموت وكل تمثيل له بهيئة شخص هو إسقاط خيالي .

لكن سبينوزا -رغم كل ما تقدم- لم يصرح بأنه ملحد! بل أصر على كونه مدافعًا وفيًا عن الرب .

للرب دور بالغ الأهمية في كتاب الأخلاق لسبينوزا ، لكنه ليس كالرب الموجود في صفحات العهد القديم . رب سبينوزا ليس بمرءٍ ، ولا يمكن فصله عمّا قد نسميه الطبيعة أو الوجود أو روح العالم ؛ الرب هو الكون وقوانينه ، وهو الحقيقة والمنطق ، وهو القوة المحركة لكل شيء وجد أو يمكن أن يوجد . إنه مسبب الأسباب لكنه السبب الأبدي . إنه ليس في الزمن ، ولا يشترك في تغيّر ، إنه غير قابل للتجسيد . إنه حسب صياغة سبينوزا : «كل ما يوجد ، موجود في الرب ، ولا موجود يُوجد أو يُتصور دون الرب» .

حرص سبينوزا في أعماله على هدم فكرة الدعاء ، فيطلب الفرد من ربه تغيير مسار الكون . يقول سبينوزا إن هذه لطريقة خاطئة تماماً ، فوظيفة البشر هي محاولة فهم كيف ولماذا تكون الأشياء على ما هي عليه ؛ ثم تقبلها عوضًا عن الاحتجاج على مسار الوجود بإرسال رسائل صغيرة إلى السماء . وعلى حد تعبير سبينوزا الجميل المتهكم : «لا يمكن أن يسعى من يحب الرب إلى أن يحبَّه الرب في المقابل» . بتعبير آخر فإن النرجسية الساذجة وحدها هي ما قد يقود المرء إلى الإيمان برب وضع قوانين الطبيعة الأزلية ، ثم تخيل أن ذات الرب قد يهتم بالتلاعب بقوانين الوجود لتحسين حياته بطريقة ما .

تأثر سبينوزا برواقية الرومان والإغريق كثيراً الذين قالوا إن الحكمة ليست في الاحتجاج ضد الموجودات ، بل في المحاولات المستمرة لفهم طرائق العالم ، والخضوع بعدها للضرورة بهدوء . شبّه سينيكا ، وهو فيلسوف سبينوزا المفضل ، الإنسانَ بكلب مربوط بطوق تقوده ضروريات الحياة في مختلف الاتجاهات . وكلما قاوم المرء شدة الضروريات ، زاد اختناقه ، لذا يجب أن يسعى الحكيم إلى فهم آلية الأشياء سلفًا -فِهمُ كيف هو الحب مثلاً أو كيف هي السياسة- ثم يغير مساره وفقًا لذلك لئلا يختنق عبثًا . وهذا النوع من السلوك الرواقي يتخلل فلسفة سبينوزا باستمرار .

أيضًا فإن سبينوزا يخالف الطريقة التقليدية لفهم الرب عبر قراءة الإنجيل وسائر الكتب المقدسة ، فيقول إن أفضل سبيل لفهم الرب هو بفهم الحياة والكون ، أي بمعرفة الفلسفة وعلم النفس والعلوم الطبيعية . . .

يطلب المؤمنون بالديانات التقليدية هبات من الرب ، لكن سبينوزا يقترح بدلاً من ذلك وجوب فهم ما يريده الرب ، وذلك ممكن -فقط- عبر دراسة كل الموجودات إذ نستطيع بالمنطق الوصول إلى منظور سماوي أبدي . وضع سبينوزا تمييزًا مشهورًا بين طريقتين للنظر إلى الحياة : إما أن ننظر إليها بغرور ينبع من وجهة نظرنا الضيقة (من منظور زمني) ، وإما أن ننظر إليها بتوسع وخلود (من منظور أبدي) .

طبيعتنا تحتم علينا الانقسام الدائم بين الاثنين . فالحياة الحسية تسحبنا نحو نظرة جزئية محدودة بالزمن لكن ذكائنا الفكري يهبنا وصولاً فريدًا إلى منظور آخر يتيح لنا الشراكة الحَرْفِية في الكُلية الأبدية (حين يصبح سبينوزا شاعريًا) .

عادة ما نقول «سيئ» عن كل ما يضرنا ، ونقول «جيد» عن كل ما ينفعنا ويرفع قدرتنا ، لكن أن تكون أخلاقيًا بحق في نظر سبينوزا يعني أن تسمو بنفسك عن هذه الاهتمامات المحدودة . قد يبدو مستحيلاً إلا أنه تخيل فلسفته طريقًا يؤدي إلى حياة خالية من الشعور بالذنب والأسى والشفقة والعار .

تتضمن السعادة محاذاة رغباتنا مع رغبات الكون -الرب- الذي له مشاريعه الخاصة ، ومن واجبنا فهمها عوضًا عن ذمها . إن الحر هو الذي يعي الضروريات التي تخضعنا جميعًا ، وفي هذا الباب كتب سبينوزا إن الحكيم والرجل الذي يفهم لماذا وكيف أن الأشياء هي على ما هي عليه : «يحوز الرضا الحقيقي الأبدي عن النفس» .

من البديهي أن أفكار سبينوزا ورطته في مشاكل كبيرة . فقد نُبذَ من المجتمع اليهودي في أمستردام عام 1656 ؛ وأصدر الحاخامات وثيقة بحق الفيلسوف تعرف بتشيريم

(استبعاد نهائي من الجالية اليهودية) ، جاء فيها : «بمرسوم الملائكة وأمر القديسين ، نحن ننبذ باروخ دي سبينوزا ونطرده ونذمه ونلعنه بكل اللعنات المكتوبة في سفر الشريعة ؛ لتحل عليه اللعنة في الغداة ولتحل عليه اللعنة في العشي ، وليكن ملعونًا حين يرقد وليكن ملعونًا حين ينهض . . .» .

أجبر سبينوزا على مغادرة أمستردام ، وانتهى به المطاف في لاهاي حيث عاش بهدوء وسلام وعمل مدرسًا خاصًا وفي صقل عدسات النظارات حتى وفاته عام 1677 . أما أعماله فقد قوبلت بإهمال كبير ، حتى جاء هيغل في القرن التاسع عشر ثم فيتنغشتاين وبعض الباحثين في القرن العشرين . على العموم ، فإنها تقدم تحذيرًا بشأن إخفاقات الفلسفة .

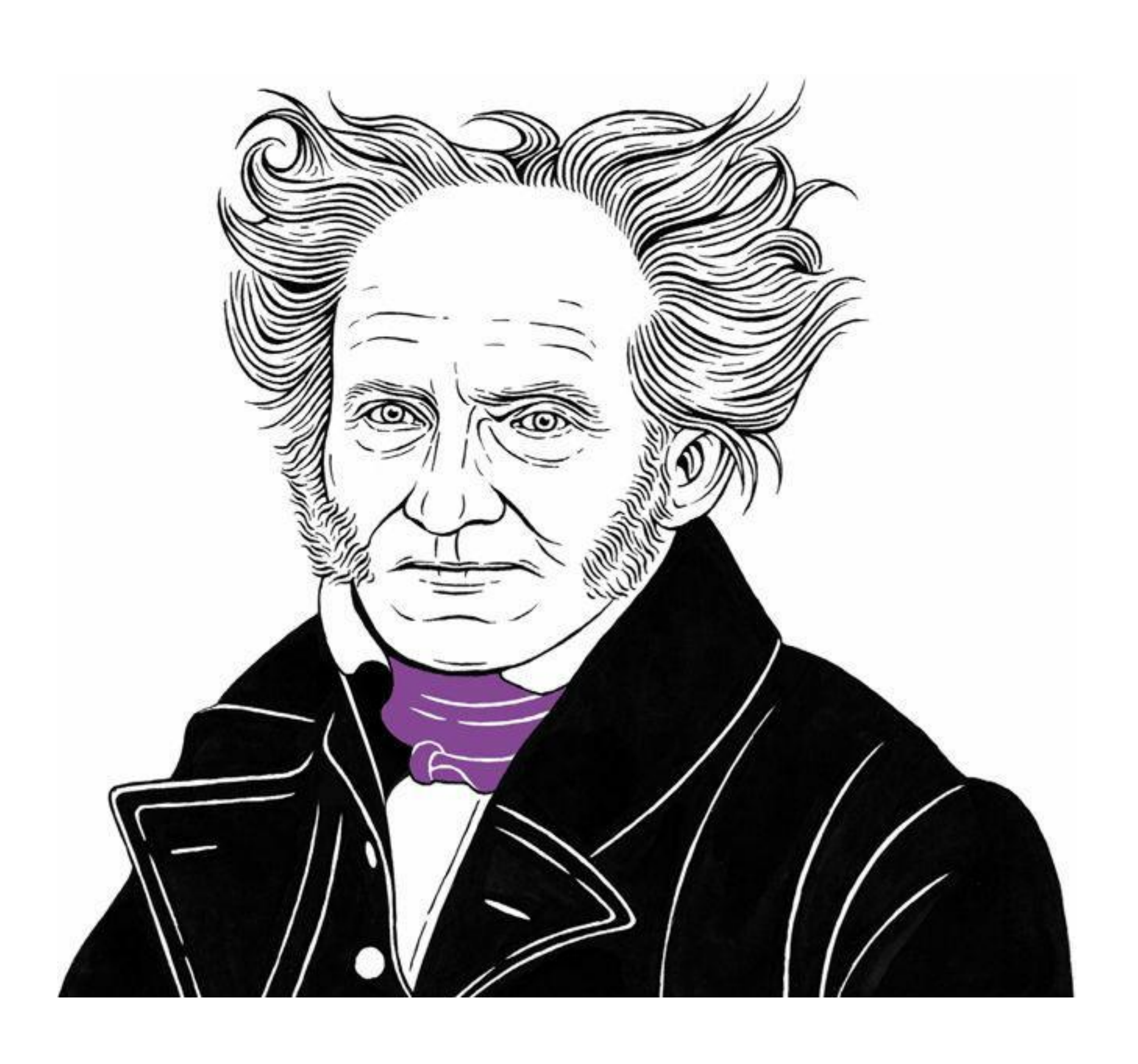
نعد «الأخلاق» واحداً من أجمل الكتب العالمية ؛ ففيه منظور حياة مطمئن يقوِّم الرؤية . إنه يستبدل إله الخرافات بواحديّة حكيمة مواسية (=وحدة الرب مع الكون ، وهي مشتقة من كلمة يونانية تعني الكل هو الرب) .

مع هذا فقد فشلت أعمال سبينوزا فشلاً ذريعًا في إقناع سوى قلة قليلة لهجر الدين التقليدي والتحوّل إلى نظام إيمان عقلاني حكيم . أخفق سبينوزا -حاله حال فلاسفة كثر سبقوه ولحقوه- في فهم أن الناس لا يؤمنون لمجرد المنطق ، بل إن للعاطفة والمعتقد والخوف والتقاليد دور أهم بكثير . فالناس يتمسكون بمعتقداتهم لأنهم يحبذون الطقوس والموائد الشعبية والتقاليد السنوية والفنون المعمارية الجميلة والموسيقى واللغة الرنانة في الكنيس والكنيسة .

يمكن القول إن كتاب الأخلاق لسبينوزا يفوق الإنجيل في الحكمة ، لكنه ظل عملاً هامشيًا يُدرس هنا وهناك في جامعات الغرب لأنه جاء عاريًا عن البنية التي تدعم الإنجيل ، وظل الدين التقليدي الذي اعتقد سبينوزا أن الزمن عفا عليه في 1670 يزدهر ويقنع الناس إلى الآن .

إن أردنا استبدال المعتقدات التقليدية يومًا ، فيجب أن نضع في بالنا كمية الدعم الذي تتلقاه من الطقوس والتقاليد والفن والرغبة في الانتماء ، وجميع الأشياء التي أهملها سبينوزا رغم حكمته وتجاهلها في محاولاته الجريئة لاستبدال الإنجيل .

أرتور شوبنهاور (1788–1860)



أرتور شوبنهاور فيلسوف ألماني من القرن التاسع عشر يستحق أن يذكر اليوم بفضل الأفكار التي قدمها في أفضل أعماله : كتاب «العالم إرادة وتمثلاً» .

كان شوبنهاور أول فيلسوف غربي كبير يهتم بالبوذية ، وأفضل طريقة لقراءة أفكاره هي بحسبها تفسيرا غربيا واستجابة للتشاؤمية المستنيرة في البوذية .

كتب شوبنهاور في سيرته الذاتية : «أحاط بي بؤس الحياة في عامي السابع عشر ، كما حدث مع بوذا في شبابه حين أبصر المرض والألم والشيخوخة والموت . الحقيقة أن هذا العالم لا يمكن أن يكون صنيعة كائن محب ، بل صنيعة شيطان جاء بالمخلوقات إلى الوجود ليتلذذ بمعاناتها» . وكما بوذا كان هدفه تحليل المعاناة للوصول إلى حل . نذكر أن السبب الرئيس في عدم بزوغ نجم شوبنهاور بين العامة هو خطأ الجامعات التي درست أفكاره بطريقة أكاديمية متحجرة ، وإلا فإنه رجل يستحق -أسوة ببوذا- تلاميذَ ومدارسَ وأعمالاً فنية وأديرة لوضع أفكاره في حيز التنفيذ .

تبدأ فلسفة شوبنهاور بتسمية قوة أساسية تطغى على السببية والمنطق والحس الأخلاقي وكل شيء آخر فينا ، يسميها إرادة العيش ؛ وهي قوة دائمة تجعلنا نندفع إلى الأمام ونتشبث بالوجود ونسعى إلى مصالحنا . هذه القوة جامحة وعمياء وغبية ، وتركز أنظارنا على الجنس ، فهي تضج في داخلنا من المراهقة صعوداً ، لافتة نظرنا إلى سيناريوهات شهوانية باستمرار ، جاعلة إيانا نفعل أشياء غريبة جداً ، أغربها الوقوع في الحب . احترم شوبنهاور الحب كما يحترم المرء إعصاراً أو نمراً . وامتعض من التشويش الذي يحـــــــــدثه الوله -أو الإعجاب- في عقول الأذكياء ، ورفض عدَّه حدثًا عرضيًا أو غير متناسب ، إذ كان الحب في عينه موصولاً بأهم

(وأتعس) المشاريع الضمنية لإرادة العيش (ثم بكل الحياة) ، لقد كان موصولاً بمشروع الإنجاب . يتساءل شوبنهاور : «لِمَ كل هذه الجلبة والضجة عن الحب؟ لِمَ كل هذا الصخب والإلحاح والكدح والعذاب؟» ثم يجيب : «لأن الهدف الأعظم من جميع العلاقات العاطفية أهم حقيقةً من سائر الأهداف في حياة أي منا ، لذا فهو حقيق بالجدية البالغة التي يطارده بها الجميع» .

تهيمن الرومانسية على الحياة لأن «ما يحدد بها ليس أقل من خلق الجيل التالي . . . الهيئة الخاصة والوجود المستقبلي للجنس البشري» .

بالطبع فنحن نادراً ما نفكر في أطفال المستقبل عندما نطلب موعداً غرامياً ؛ وتعليل شوبنهاور لذلك هو أن العقل «يظل مُبعداً عن قرارات إرادته الحقيقية السرية» .

وإن كنت تسأل لِمَ كل هذا الخداع؟ فإنه يجيبك أننا لن نستطيع التناسل بثقة ما لم نفقد عقولنا قبل ذلك . فهو رجل شجب الملل والرتابة والتكلفة والتضحية الجسيمة المترافقة مع الأطفال .

علاوة على ذلك ، فقد حاجج بأننا غالباً ما كنا سنختار شركاء مختلفين جداً عن الذين انتهى بنا المطاف معهم ، لو كانت عقولنا مسؤولة عن اختيار من نحب .

لكننا في النهاية مقادون لحب لا الناس الذين ننسجم معهم بل أولئك الذين تعدُّهم إرادة العيش شركاء مثاليين لإنجاب من سماهم شوبنهاور «أطفالاً متزنين» .

اعتقد شوبنهاور أننا جميعا غير متزنين قليلاً بغض النظر عن الحالة ، فبعضنا خشن أو ناعم أكثر من اللازم ، وبعضنا طويل أو قصير جداً ، وبعضنا مندفع أو عقلاني

أكثر من اللازم . وإن سُمح باستمرار هذا الاختلال إلى الجيل التالي أو تفاقمه ، فإن الجنس البشري سيغرق في الشذوذ بعد مدة قصيرة .

تبعًا لذلك فإن على إرادة العيش دفعنا نحو من يستطيع محو مشاكلنا بعدم اتزانهم المضاد ، فجمع أنف كبير مع أنف صغير يَعِدُ بأنف مثالي . أيضًا فقد قال إن القصار عادة ما يعجبون بطوال القامة ، وكذلك إن الرجال الناعمين ينجذبون إلى النساء الحازمات الأخشن ، وهكذا . لسوء الحظ ، قادت نظرية الانجذاب هذه شوبنهاور إلى استنتاج شديد الكآبة ، هو أن الشريك المثالي لإنجاب طفل متزن يكاد لا يكون مناسبًا لنا تمامًا ، لكننا نعجز عن إدراك ذلك في وقته لأن إرادة العيش تعمينا .

يجب ألا نندهش من زواج شخصين ما كانا ليترافقا ، يقول شوبنهاور «بغض النظر عن الجنس ، يلقي الحب شباكه على الناس الذين قد يكونون مكروهين وبغيضين وحتى مقيتين لنا . لكن إرادة النوع أقوى من إرادة الفرد ، لذا يغض العشاق النظر عن كل شيء ويحكمون خطأً على كل شيء ، ويربطون نفسهم للأبد بباعث على الشقاء» .

تشير نظرية شوبنهاور إلى أن قدرة إرادة العيش على خدمة نفسها بدلاً من سعادتنا يمكن أن تُكتشف بوضوح في لحظة الوحدة المخيفة التي تتلو بلوغ النشوة ، وعلى حد تعبيره : «تُسمع ضحكات الشيطان بعد الجماع مباشرة» . شعر شوبنهاور بالأسف الشديد على البشر وهو يشاهد مسرحيتهم المستمرة . فنحن كالحيوانات باستثناء أن وعينا الأفضل يجعلنا أقل سعادة منها!

كتب شوبنهاور عن حيوات حيوانات مختلفة بطريقة مؤثرة ، لكنه أسهب في الحديث عن الخلد فقال إنه : مسخ معاق يسكن الممرات الضيقة الرطبة ، ونادرًا ما يرى ضوء الشمس ، وأطفاله يشبهون الديدان الهلامية إلا أنه -رغم ذلك- يفعل كل ما في استطاعته لينجو ويتناسل!

نحن مثيرون للشفقة كالخلد ؛ نحن نقاد بعنف لدفع أنفسنا إلى الأمام ، والحصول على عمل جيد لنعجب شركائنا المستقبليين ، ونفكر دومًا في إيجاد «شريك العمر» متخيلين أنه سيسعدنا ، لكننا في النهاية نغرى من شخص بما يكفي لننجب طفلاً ، ثم نمضي الأربعين سنة القادمة في تعاسة لنكفر عن ذنبنا .

إن شوبنهاور متشائم على نحوٍ جميل وهزليّ من الطبيعة البشرية ، فهو القائل : «هناك عيب خلقي وحيد هو وهم أننا ولدنا لنكون سعداء . . . وسيبدو العالم مليئًا بالتناقضات ما دمنا نصر على هذا العيب الخلقي . قُدِّرَ لنا في كل خطوة ، في الأشياء صغيرها وكبيرها ، اختبار أن العالم والحياة ليسا منظمين بغية الإرضاء أبداً . لهذا السبب تبدو وجوه معظم كبار السن محفورة بخيبة الأمل» .

قدم شوبنهاور طريقتين لحل مشكلة الوجود : الطريقة الأولى هي لأفراد نادرين سماهم «الحكماء» . وهم أناس يستطيعون -بجهود بطولية- الارتقاء فوق مطالب إرادة العيش ؛ إنهم يبصرون دوافعهم الطبيعية تجاه الأنانية والجنس والخيلاء ويسيطرون عليها . إنهم يتغلبون على رغباتهم ، ويعيشون وحدهم (بعيداً عن المدن الكبيرة في الغالب) ، ولا يتزوجون ويكبحون رغبتهم في الشهرة والمكانة . يشير

شوبنهاور إلى أن هكذا شخص يسمى في البوذية بالراهب ، لكنه يقرُّ بأن قلة قليلة تستطيع سلوك هذا الدرب .

أما الطريقة الثانية فهي خيار أسهل تحصيلاً وأكثر عقلانية ، وهي بقضاء أطول وقت ممكن مع الفلسفة والفن ، إذ إن مهمتهما إمساك مرآة تعكس الجهود المسعورة والاضطرابات التعيسة التي صنعتها إرادة العيش فينا جميعًا . ورغم أننا قد لا نتمكن من كبح إرادة الحياة على الدوام ، فإننا نستطيع في الأمسيات في المسرح وعند التمشي مع كتاب شعر أن ننظر إلى الحياة بلا وهم بُعيد نظرة الحياة اليومية .

أحب شوبنهاور الفن المضاد للإحساس العاطفي الرقيق ، مثل التراجيديا الإغريقية وأمثال لاروشفوكو والنظريات السياسية لهوبز ومكيافيلي . تتناول هكذا أعمال الغرور والمعاناة والأنانية ورعب الحياة الزوجية ، وتهب مواساة سوداوية وحزينة وعظيمة للجنس البشري .

طابقت أعمال شوبنهاور وصفه لما يجدر بالفلسفة والفن فعله . فهي شديدة المواساة بطريقتها التشاؤمية المريرة ، على سبيل المثال فهي تتضمن :

- «الزواج يعني فعل كل شيء ممكن ليكون كل طرف موضع اشمئزاز للآخر» .
- «تاريخ كل حياة هو تاريخ من المعاناة» .
- «ليس للحياة قيمة فعلية ؛ هي فقط مستمرة بفعل الإرادة والوهم» .

وجد شوبنهاور في آخر حياته جمهوراً يحب كتاباته ، وذلك بعد أن قضى الكثير من الوقت في محاولاته الفاشلة ليكون مشهوراً ، ومحاولاته الفاشلة ليكون علاقات

جيدة . وعاش بسلام في شقة في فرانكفورت برفقة كلبه القلطي الأبيض الذي اسماه أتمان (يعني روح العالم في البوذية) ، لكن أطفال الحي كانوا يسمونه زوجة شوبنهاور .

توفي شوبنهاور في 1860 عن عمر 72 عامًا وقد حقق الصفاء والسكينة ، وصنع له نحات تمثالاً نصفيًا مشهورًا قبل وفاته بقليل .

إن شوبنهاور هو حكيم عصرنا ، وتمثاله يجب ألا يكون أقل شهرة من بوذا الذي أحبه ولا أقل تبجيلاً منه .

جورج هيغل (1770–1831)



ولد جورج فيلهلم فريدريش هيغل في مدينة شتوتغارت الألمانية عام 1770 . وعاش حياة الطبقة المتوسطة إذ كان مهووسًا بدخله ومساره الوظيفي ، وعمل في البداية محررًا صحفيًا ثم رئيس قسم قبل أن يصبح أستاذًا جامعيًا . وكان مولعًا بالشامبانيا ويحب حضور الأوبرا ولم يستطع ترتيب شعره كما يريد مطلقًا . كان مغامرًا فكريًا لكن تقليديًا ومحترمًا ظاهريًا ، ويفخر بذلك . وارتقى السلم الوظيفي حتى أعلى درجاته حين أضحى عميدًا لجامعة برلين في العام 1830 ، وتوفي في العام التالي عن عمر واحد وستين سنة .

لكن أسلوبه في الكتابة كان مريعًا ، وتأثيره في الفلسفة فظيعًا ؛ كان معقدًا ومحيرًا والأجدر به أن يكون واضحًا ومباشرًا . لقد استغل نقطة ضعف في الطبيعة البشرية ألا وهي الثقة في الكتابة التي تبدو مبهمة ومعقدة . وكأنه سنَّ أن سمة قراءة الأفكار العميقة هي عدم فهمها تمامًا! وهذا أضعف الفلسفة عمومًا . صعبت طريقة هيغل في الكتابة فهمنا للأشياء المهمة التي أراد قولها ؛ ثم دفع العالم ثمنًا باهضًا آخر بسبب مشاكله في التواصل . لكن يمكن أن نشتق من فلسفته الدروس التالية :

1- يمكن إيجاد أجزاء مهمة من أنفسنا في التاريخ

هيغل هو من الفلاسفة القلة الذين اهتموا بالتاريخ جديًا . إذ كانت النظرة الأوروبية العامة آنذاك تعدُّ الماضي «بدائيًا» ، وتفخر بالتقدم الحاصل الذي أوصلنا إلى العصر الحديث . لكن هيغل آثر الإيمان بإمكانية النظر إلى كل حقبة على أنها

مستودع لنوع من الحكمة . ويتجلى أحسن التجلي وجود أفكار وسلوكيات مفيدة جداً لكنها تعكرت أو غُمرت أو فقدت في أزمان لاحقة . نحن نحتاج إلى العودة بالزمن لإنقاذ الأشياء المفقودة حتى مما يسمى العصر المتطور .

قد نحتاج على سبيل المثال إلى التنجيم في تاريخ الإغريق لفهم كيف يمكن أن يكون المجتمع أفضل فهم ؛ وفي العصور الوسطى لفهم دور الشرف الذي يتجلى فيها أفضل من أي عصر آخر ؛ وفي فلورنسا القرن الرابع عشر لتحصيل رؤية ملهمة عن كيف يدفع المال للفن ، حتى وإن احتوت هذه الأزمان توجهات مريعة بحق الأطفال وحقوق المرأة .

اعتقد هيغل أن التقدم ليس خطيًا أبداً ، فقد يكون الحاضر أفضل من الماضي في بعض النواحي لكن من المرجح أنه أيضًا أسوأ في نواحٍ أخرى ؛ الحكمة موجودة في كل المراحل ، وهنا يأتي دور المؤرخين الذين يجب عليهم إنقاذ الأفكار التي نحتاج إليها لموازنة نقاط حاضرنا العمياء .

ما يعني أن ما نميل لتسميته الحنين إلى الماضي (نوستالجيا) قد يحتوي نفحة حكمة! ربما تميل لإخبار الذين يقولون بأفضلية خمسينيات القرن الماضي أو بإعجابهم بقيم الاقتصاد والاعتماد على النفس والاجتهاد في العصر الفيكتوري بأن ما فات مات وأن تلك الأيام كانت مليئة بالعيوب وستكون العودة إليها مريعة . لكن هناك توجه أكثر تعاطفًا يستكشفه هيغل في كتابه الذي أكمله في عام 1807 بعنوان ظواهرية الروح ، هو أن كل عصر يضم رؤى مهمة لكنها تغوص في بحر من العيوب للأسف . لذا حينما يكون الرجوع الكلي إلى الماضي مريعًا لكن الحنين إليه يتعلق بما كان

جيداً ، وما زلنا نحتاج إلى الاهتمام بذلك الجزء الجيد في الحاضر . تخيل هيغل تاريخًا مثاليًا تنفصل فيه النواحي الصالحة تدريجيًا عن الطالحة التي ترافقها ؛ وأن أفضل مستقبل هو الذي يمزج جميع المحاسن بالتدريج . فما زلنا نحتاج إلى تعلم شيء من أسقف القرون الوسطى وفلاحي فرنسا القرن الثامن عشر وصناعيي القرن التاسع عشر وهيبية ستينيات القرن العشرين . . .

قال هيجل : «تاريخ العالم هو سجل مساعي العقول لفهم نفسها» . وتفصيل ذلك سيادة وجوه مختلفة من العقل في المُدد المختلفة من التاريخ ؛ يحدث ذات الأمر على مستوى أصغر في حياتنا ، ففي الطفولة يسود التعجب أو الثقة ، وفي مدة لاحقة منها قد يسود الإذعان أو رغبة تحقيق أفكار السيادة ، أما في سن الإدراك فإن سمة الشك هي السائدة . وقد تطغى لاحقًا مراحل البراغماتية أو تجربة السلطة أو الخوف من الموت . وهكذا فإننا نتعلم شيئًا جديداً عن أنفسنا في كل مرحلة من هذه المراحل ، ويجب علينا عيشها كلها لفهم من نحن حقًا . ثم فإن الصورة الكاملة للرشاد هي الحكمة المتراكمة مما يُكتسب من المراحل جميعًا .

2- تعلم من الأفكار التي لا تحبها

كان هيغل مؤمنًا عظيمًا بالتعلم من أعداء المرء فكريًا ، سواء كنا نكره وجهات نظرهم أو نعتقد بغرابتها . هذا لأنه اعتقد بتشظي قطع الحقيقة حتى في أبشع الأماكن وأغربها وأن علينا نبشها دائمًا بالتساؤل «ما شظية المنطق والمعنى التي ربما تكون موجودة في الظواهر المخيفة والغريبة المختلفة؟» .

على سبيل المثال فقد تسببت القومية بأحداث فظيعة (حتى في عصر هيغل) ، لذا فإن ميل المفكرين هو للتخلي عن هذا الموضوع تمامًا . لكن هيغل تساءل عن الخير الكامن أو الحاجة الملحة التي قد تكون مختبئة في تاريخ القومية الدموي ، لقد تساءل عن حاجة تنتظر التعرف عليها وتفسيرها . ثم اقترح إنها حاجة الناس إلى الفخر بمسقط رأسهم ، لتعريف أنفسهم بشيء غير إنجازاتهم الذاتية ، ولإرساء هوياتهم بشيء يتجاوز الـ«أنا» . اعتقد هيغل أن هذا مطلب حتمي ومثمر ، وأنه شيء قيم حتى وإن استغله بعض السياسيين والحركات البشعة وقادوه باتجاهات كارثية .

هيغل هو بطل فكرة أن الأفكار شديدة الأهمية ربما تكون عند الذين نحسبهم أدنى منك بكثير .

3- التقدم فوضوي

آمن هيغل أن العالم يتطور، لكن بتأرجح بين تطرف وتطرف آخر في سعيه الحثيث للتعويض عن خطأ سابق! لذا افترض أن التوازن المناسب في أي مسألة لا يُبلغ عادة إلا بعد ثلاث نقلات، في عملية أطلق عليها الديالكتيك (الجدلية).

وأشار بحكم تجربته الحياتية إلى أن الحكومات تحسنت لكن بطريقة غير مباشرة، مثلاً فإن نظام القرن الثامن عشر الملكي الظالم والمعيوب والقمعي أسقطته الثورة الفرنسية التي أراد آباؤها المؤسسون وهب صوت مناسب للغالبية من الناس. لكن انتهى الأمر بما كان يجب أن يكون ولادة سلمية لحكومة نيابية بفوضى سياسية وإرهابية؛ وهذا بدوره أدى إلى ظهور نابليون الذي استعاد النظام وأمّن فرصة للمواهب والقدرات، على الرغم من أنه تجاوز حدوده وأصبح دكتاتوراً عسكرياً يرهب بقية أوروبا ويدوس على الحرية التي زعم أنه يحبها. في النهاية، انبثق الدستور المعاصر «المتوازن»، وهو ترتيب وازن على نحوٍ أكثر مقبولية بين التمثيل الجماهيري وحقوق الأقليات وسلطة مركزية محترمة، مع أن الوصول لهذا الحل كلفنا قرابة أربعين سنة وبحر دماء لا شواطئ له.

في وقتنا الحاضر، فكّر في التطور البطيء للسلوك الرشيد تجاه الجنس: حينما فرض العصر الفيكتوري كبتاً مبالغاً فيه، فإن ستينيات القرن الماضي أتاحت فسحة لعلها أكثر تحرراً من اللازم! ربما لن نجد التوازن المناسب بين النقيضين إلا في السنوات القادمة.

يزيح هيغل بعض الهم عن كاهلنا بإصراره على أن التطور سيكون بطيئًا ومضطربًا دائمًا . ويضيف بأن ما حدث في التاريخ سيتكرر في حياة الأفراد كذلك ؛ فنحن أيضًا نتعلم ببطء وبكثير من التصحيحات المبالغ فيها . خذ تطور حياتنا العاطفية على سبيل المثال : ربما كنا مع شريك عاطفي جداً في عشرينياتنا فشعرنا بالاختناق ، لذا حررنا نفسنا وارتبطنا بامرئ آخر أكثر احتشاماً وبروداً ، لكن قد ينتهي به الأمر ليكون ثقيلاً بمرور الوقت . ربما نبلغ الثانية والخمسين من العمر قبل أن نفهم هذا الجانب إلى حد ما .

قد يبدو هذا أسوأ مضيعة للوقت ، لكن هيغل يصر على أن الخَطو المؤلم من خطأ إلى خطأ آخر هو شيء حتمي يجب علينا توقعه وتقبله عندما نخطط مسار حياتنا أو نتفكر في الفوضى في كتب التاريخ أو الأخبار المسائية .

4- للفن غاية

رفض هيغل فكرة «الفن لأجل الفن» ، فقال في «مدخل إلى علم الجمال» -وهو أكثر كتبه إثارة للإعجاب- إن لكل من الرسم والموسيقى والعِمارة والأدب والتصميم وظيفة مهمة ؛ إذ نحتاج إليها لجعل الرؤى المهمة قويةً ومساعدةً في حياتنا . لأن الفن هو «التمثيل الحسي للأفكار» . إن معرفة حقيقة فحسب يتركنا باردين في الغالب . فنحن مثلاً نؤمن أن الصراع في سوريا قضية مهمة نظريًا ، لكننا لا نوليها ذلك

الاهتمام فعلياً . كذلك نعتقد من مبدأياً أننا يجب أن نكون أكثر تسامحاً مـــــــــع شركائنا . لكن المشكلة في أن هذه القناعة المجردة تنسى عند أقل استفزاز!

أدرك هيغل أن غاية الفن ليست إنتاج أفكار غريبة أو جديدة أو مذهلة ، بقدر ما هي ترسيخ الأفكار الجيدة والمهمة والمفيدة -التي غالباً ما نعرفها سلفاً- في أذهاننا .

5- نحتاج إلى مؤسسات جديدة

كان لهيغل نظرة إيجابية للمؤسسات وسلطتها . فقد تكون رؤى الفرد عميقة ، لكنها ستظل عابرة وغير مؤثرة ما لم تدمج في مؤسسة تتبناها . على سبيل المثال فإن أفكار المسيح عن المعاناة والعطف احتاجت إلى الكنيسة الكاثوليكية لتنتشر في العالم ، وكذلك لم تصبح أفكار فرويد عن تعقيد الطفولة قوة بناءة إلى أن تبنتها ونظمتها ووسعتها عيادة تافيستوك في لندن .

الفكرة أن الرؤى تحتاج إلى أكثر من كونها صحيحة لتصبح فعالة في العالم ومؤثرة . وهذه هي النقطة التي أوضحها هيغل مراراً وتكراراً بشتى الطرق . يلزم الفكرة بغية أن تكون مؤثرة في المجتمع موظفين وبنايات وبرامج تدريبية ومستشارين قانونيين ، ومؤسسات تهب لها مقياس الوقت الذي تحتاج إليه المشاريع الكبيرة والذي يفوق عمر الفرد بكثير .

الوظيفة الأساسية للمؤسسة هي تقوية الحقائق الكبرى في المجتمع . وتفقد المؤسسة طريقها عندما تتوقف عن كونها ذات مهمة عميقة . لذا -من منظور مثالي- يجب

أن تؤدي معرفة احتياجات المجتمع الجديدة إلى تشكيل مؤسسات جديدة باستمرار .
قد نقول في هذه الأيام إننا بحاجة إلى مؤسسات جديدة تركز على العلاقات ، وتثقيف المستهلك ، والاختيار الوظيفي ، والتحكم في المزاج ، وكيف ننشئ أطفالاً أقل تضرراً!

الخلاصة

وضع هيغل يده على جرح الحياة المعاصرة ، فنحن نتوق إلى التقدم والتحسن لكننا نقابل بالصراع والنكسات باستمرار . وتعليله أن النمو يستوجب صراع الأفكار المتضادة لذا فإنه مؤلم وبطيء . لكن حالما نعلم هذا فلن نحتاج إلى مضاعفة متاعبنا معتقدين بشذوذها .
يهب لنا هيغل رؤية أدق لأنفسنا ومصاعبنا وموضعنا في التاريخ .

فريدريك نيتشه (1844–1900)



أولى المصاعب التي تواجهنا مع هذا الفيلسوف هي في نطق اسمه ، فهو يلفظ بالجيم المثلثة كما في الفارسية . ولد فريدريك نيتشه في عام 1844 في قرية هادئة شرق ألمانيا ، حيث كان أجداده قساوسة منذ أجيال . ونبغ في المدرسة كما الجامعة ، وبرع في اللغة اليونانية القديمة (كانت شيئًا مرموقًا حينها) حتى إنه عينِّ أستاذًا في جامعة بازل وهو في منتصف العشرينيات من العمر . بيد أن وظيفته الرسمية أنهكته ، فقد ضاق ذرعًا بزملائه الأكاديميين ، فاستقال من عمله وتنقل بين سويسرا وإيطاليا حيث عاش بتواضع ووحدة أغلب الوقت .

رُفض نيتشه من النساء بتعاقب ، وهذا سبب له حزنًا كبيرًا حتى قال «افتقاري للثقة جبار» . بالإضافة إلى أنه لم يحب عائلته ، فهو القائل «لا أحب أمي ، ويؤلمني مجرد سماعي لصوت أختي» ، ونتيجة لوحدته فقد أطلق شاربًا كبيرًا وتمشى في الريف طويلاً كل يوم . علاوة على ذلك فإن كتبه ظلت مهملة ومهمشة سنينًا كثيرة . وتدهورت صحته العقلية بالكامل وهو في الرابعة والأربعين ، ولم يتحسن قط ، وتوفي بعدها بأحد عشر عامًا .

اعتقد نيتشه أن مهمة الفلسفة الرئيسة هي تعليمنا «كيف نصبح نحن» ، بعبارة أخرى : كيف نكتشف أعلى إمكانياتنا ونخلص إليها . وطور سعيًا خلف هذه الغاية أربعة مسارات فكرية مفيدة هي :

1- أقْرِرْ بالحسد

للحسد نصيب كبير من حياتنا كما أقر نيتشه ، لكن معظمنا رُبِّي على أن يخجل من مشاعر الحسد التي تبدو دلالة على الشر ، لذا نخفيها عن الآخرين وعن أنفسنا لدرجة أن هناك ناس قد يقولون إنهم لا يحسدون أحداً ، معتقدين بصدق قولهم! وهذا -حسب نيتشه- مستحيل منطقيًا ، خاصة ونحن نعيش في العالم الحديث (يعرِّفه على أنه أي وقت بعد الثورة الفرنسية) . رأى نيتشه أن الديمقراطية الجماهيرية ونهاية العهد الأرستقراطي الإقطاعي القديم قد هيأ أرضًا خصبة لغرسات الحسد ، لأن كل فرد أصبح يشعر بالتساوي مع سائر الأفراد ، وهذا ما لم يكن موجوداً في عهد الإقطاعية التي لا يحسد فيها العبدُ الأمير . أما اليوم فإن كل شخص يقارن نفسه بالجميع وبالتالي يتعرض لمزيج مضطرب من مشاعر الطموح والقصور .

لكن نيتشه اعتقد أن الحسد ليس بالخطب الجلل ، بل الجلل هو طريقتنا في التعامل معه ؛ إذ تنبع العظمة من القدرة على التعامل مع لحظات حسدنا . لقد اعتبر الحسد إشارة محيرة ومهمة من اللا وعي لما نريد حقًا . فكل ما يجعلنا نغار هو قطعة من إمكاناتنا الحقيقية ؛ يجب علينا تعلم دراسة حسدنا دراسة جنائية ، ونخصص مفكرة نسجل فيها لحظات غيرتنا ، ثم نغربلها لاحقًا لإبصار هيئة نفسنا المستقبلية الأفضل .

الحسد الذي لا نقر به سينفث ما أسماه نيتشه «روائح كبريتية» . وما المرارة إلا حسد لم يفهم نفسه . ليس الأمر وكأن نيتشه آمن بأننا سنحصل على ما نريد دائمًا ، فحياته علمته ذلك خير تعليم ، لكنه ببساطة يصر على وجوب أن نعي قدراتنا الحقيقية وندخل معركة بطولية لتشريفها ، وحينها فقط يمكننا أن نندب الفشل بصراحة جليلة وأمانة مبجلة .

2- لا تكن مسيحيًا

قال نيتشه أشياء متطرفة جدًا عن المسيحية ، منها «أعدُّ المسيحية اللعنة العظيمة ، والانحراف الجوهري الأكبر . . . وليس في كل العهد الجديد غير شخص واحد يستحق الاحترام ، هو الحاكم الروماني بيلاطس» . وقوله هذا يندرج ضمن باب الطرفة ، لأن هدفه الحقيقي أدهى وأكثر تشويقًا . امتعض نيتشه من المسيحية لحمايتها الناس من غيرتهم . لقد كان يرى أن المسيحية انبثقت في أواخر الإمبراطورية الرومانية في عقول العبيد الجبناء ، الذين يفتقرون القدرة على تحصيل ما يريدون (أو الاعتراف بأنهم فشلوا) لذا تشبثوا بفلسفة جعلت من جبنهم فضيلة! تمنى المسيحيون تذوق مكونات الرفاه الحقيقية (مثل تحصيل رتبة في العالم ، وممارسة الجنس ، وامتلاك براعة فكرية ، وقدرة إبداعية) لكنهم كانوا أدنى من نوالها . فابتدعوا -نتيجة لذلك- عقيدة منافقة تشجب ما يريدون ولا يستطيعون تحصيله لضعفهم ، وتمجد ما لا يريدون لكنه لديهم . لذا تحوَّل عدم ممارسة الجنس في قيم

النظام المسيحي إلى «عفة» ، وكذلك أضحى الضعف «صلاحًا» ، وأصبح الإذعان لمن تكره «طاعة» ، وأمسى عدم القدرة على الانتقام «صفحًا» .

تماثل المسيحية تبريرًا جبارًا للخمول ، وآلية لاستنزاف الحياة من إمكاناتها .

3- لا تشرب الكحول أبدًا

لم يشرب نيتشه سوى الماء ، والحليب أحيانًا للاستمتاع ، واعتقد بوجوب أن نفعل مثله . وفعله هذا لا يندرج ضمن حمية غذائية صغيرة غريبة ، بل يتصل بجوهر فلسفته كما أعلن هو : «هناك مخدران شديدان في الحضارة الأوروبية : المسيحية والكحول» .

كره نيتشه الكحول لذات السبب الذي جعله يحتقر المسيحية ، لأنهما كلاهما يخدر الألم ويطمئن الفرد بأن الحياة جيدة كما هي ، سالبة عزمه على تحسينها . فبضعة مشروبات كفيلة بتوفير شعور عابر من الرضا ، يمكن له أن يكون صخرة عملاقة في طريق المرء لخطو الخطوات اللازمة لتحسين حياته . ليس الأمر كأن نيتشه أعجب بالمعاناة لأجل المعاناة ، بل لأنه أدرك الحقيقة الحتمية المؤسفة من حيث إن للنمو والتكامل جوانب أليمة ثابتة ، وعلى حد تعبيره : ماذا لو كان الهناء يرتبط بالاستياء ، فيجب على كل من يريد تحصيل ما أمكن من الأولى أخذ ذات القدر من الثانية؟

لديك خيار في الحياة : فإما تحصيل أقل ترح ممكن ، أو لا ألم باختصار . . . وإما أكثر ما يمكن من الأتراح ، كسعر تدفعه لوفرة ضمنية من المسرات والأفراح .
تُعيد أفكار نيتشه معايرة معنى الألم . فليست مواجهتنا للمصاعب برهانًا على الفشل ، بل ربما تكون مجرد دليل على رفعة المهمات التي بين يدينا وشدتها .

4- لقد مات الإله

لم يكن توكيد نيتشه الدرامي لسقوط الرب تصريحًا احتفاليًا كما يظن الكثيرون ، فهو لم يعتقد أن نهاية الإيمان شيء يستوجب الاحتفال رغم «تحفظاته» بشأن المسيحية . اعتقد نيتشه أن المعتقدات الدينية خاطئة ، لكنه لاحظ أنها تساعد المجتمع في السير على الصراط المستقيم في بعض النواحي . وهجر الدين يعني أن على البشر إيجاد مناهل أخرى للإرشاد والمواساة والأفكار الأخلاقية والطموح الروحي ، وهذا أمر توقع نيتشه أن يكون شائكًا . واقترح أن الفجوة التي تركها الدين يجب أن تملأ بالثقافة (الفلسفة والأدب والفن والموسيقى) ، وبعبارة أخرى : حري بالثقافة البشرية أن تستبدل الكتب السماوية .
على أي حال ، كان نيتشه شديد القلق من الطريقة التي يتعاطى بها عصره مع الثقافة . لقد اعتقد أن الجامعات تقتل الإنسانيات بتحويلها إلى تمارين أكاديمية جافة بدلاً من توظيفها للسبب الذي وجدت لأجله ، أي من كونها إرشادات حياتية . وأعجب بالطريقة العملية العلاجية التي استخدم بها الإغريق التراجيديا وعدها

طريقة للتثقيف الأخلاقي والتنفيس ، وتمنى لو أن عصره بدرجة ما من ذلك الطموح . واتهم الثقافة المبنية على الجامعات والمتاحف بانثنائها عن إمكانيات الثقافة على الإرشاد الحياتي ووهبِ حسِّ الأخلاق ، وذلك في الوقت نفسه الذي زادت فيه أهمية هذه الجوانب بفعل «موت الإله» . نادى نيتشه بالإصلاح ، مطالباً الناس -الذين وعوا حديثًا بالمصيبة التي تقترب بسبب نهاية الدين- بأن يملؤوا الفجوات التي سيخلفها اختفاء الدين بحكمة الثقافة وجمالها المداوي .

الخلاصة :

اعتقد نيتشه أن كل عصر يواجه مصاعب نفسية معينة ، ووظيفة الفيلسوف تحديد هذه المصاعب والمساعدة في تـــــــــــــذليلها . ورأى القرن التاسع عشر يترنح بين تأثير تطورين هما ديمقراطية العامة والإلحاد . الأولى تهدد بإطلاق سيول من الحقد والحسد الذي لم يفهم ؛ والثانية بترك البشر دون إرشاد أو بوصلة أخلاقية . عمل نيتشه على هذه المصاعب فوجد بعض الحلول الرائعة ، والتي يمكن أن يتعلم منها وقتنا بعض الدروس العملية ، كما تمنى نيتشه أن تفعل .

مارتن هايدغر (1889–1976)



مع أن هذا الحقل لا يخلو من متنافسين مميزين آخرين فنجم مارتن هايدغر يسطع في التاريخ التنافسي للفلاسفة الألمان غير المفهومين منتصراً عاماً . فلا شيء ينافس نثره في تحفته «الكينونة والزمان» التي نشرت في العام 1927 ، بسبب الكلمات الملتوية وكثرة الكلمات الألمانية المركبة المعقدة التي صاغها بنفسه ، مثل : نسيان الكينونة **Seinsvergessenheit** والتجذر في التربة **Bodenständigkeit** والدستور الأساسي **Wesensverfassung** .

أغلب الظن أن كتابات هايدغر ستبدو مربكة بل ومزعجة في البداية ، لكن يستطيع المرء الاعتياد على أسلوبه بالتدريج ، فيدرك أن وراء ضبابية نثره بعض الحقائق اليسيرة والمألوفة أحيانًا عن معنى حياتنا وعلل زماننا والطرق إلى الحرية ؛ لذا فإنه يستحق الاهتمام .

ولد هايدغر ألمانيًا في مقاطعة ريفية ، وكان يحب التمشي في الريف وقطف الفطر والنوم مبكراً ، ويكره التلفاز والطائرات وموسيقى البوب والطعام المعالج ، وظل كذلك بطرق كثيرة . . غدا مولود العام 1889 للعائلة الكاثوليكية الفقيرة ، نجمًا أكاديميًا بعد نشره لكتاب الكينونة والزمان . لكنه زل زللاً كبيراً حين صدق وعود هتلر في منتصف الثلاثينيات (ولم يكن الوحيد) ؛ تمنى أن يعيد النازيون كرامة الألمان وانتظامهم ، فقدم بعض الخطب الملتهبة المناصرة للنازية تماشياً مع تيار عصره ، وحاول حظر اليهود من التدريس في جامعة فرايبرغ التي كان عميداً لها . ويكاد المرء يسامحه على فترة الخَبَلِ تلك لأنه دفع ثمنها غاليًا بعد خسارة الألمان الحرب في عام 1945 ؛ اقتيد إلى لجنة اجتثاث النازية ، ومُنِعَ من التدريس حتى نهاية العقد .

المثير للدهشة أن وظيفته انتعشت من جديد بالتدريج ، وهذا خير دليل على جاذبية أفكاره . لكن منذ ذلك الحين حتى وفاته في العام 1976 ، بات هايدغر يمضي وقتًا أكثر فأكثر في كوخ امتلكه في الغابة ، بعيداً عن الحضارة الحديثة . سعى هايدغر في مساره الوظيفي إلى مساعدتنا للعيش بحكمة أكبر . لقد أرادنا أن نتشجع في مواجهة بعض الحقائق ، وأن نحيا حياةً أعمق وأسعد وأغنى . إذ لم تكن الفلسفة ممارسة أكاديمية برأيه ، بل حرفة روحية وشكلاً من أشكال العلاج كما عدَّها الإغريقيون . شخَّص هايدغر الإنسانية المعاصرة بأنها تعاني من عدة أمراض روحية جديدة هي :

1- فاتنا الالتفات إلى أننا على قيد الحياة!

نحن نعلم به نظريًا بالطبع ، لكننا لسنا على اتصال دائم بسر الوجود الخالص في روتين حياتنا اليومية بنحوٍ مناسب ، بالسر الذي سمّاه هايدغر **das Sein** أو الكينونة . في الحقيقة فإن معظم فلسفته مكرسة لمحاولة تنبيهنا إلى غرابة الوجود على كوكب يدور في كون يبدو صامتًا وغريبًا وغير مأهول . نحن لا نشعر بالغرابة المدهشة لكل شيء إلا في بعض اللحظات الشاذة ، ربما متأخرًا في الليل ، أو عندما نكون مرضى ووحيدين طول اليوم ، أو في أثناء التمشي في الريف . عندها نشعر فنتساءل عن سبب وجود الأشياء بالطريقة التي هي عليها ، ولماذا نحن هنا عوضًا عن هناك ، ولماذا العالم بهذا الشكل ، ولمَ تلك الشجرة أو هذا المنزل بهذه الهيئة .

يتحدث هايدغر عن سر الكينونة بتوكيد ليصوِّر تلك اللحظات النادرة عندما تتذبذب حالة الأشياء الطبيعية قليلاً . وواقع الأمر أن كامل فلسفته دؤوبة على جعلنا نقدر هذا المفهوم المجرد والمهم ، ونتفاعل معه بنحوٍ مناسب .

يرى هايدغر العالم الحديث ماكنة جهنمية مصممة لصرف انتباهنا عن طبيعة الكينونة الأساسية المدهشة . إنه يسحبنا نحو المهام العملية ويثقلنا بالمعلومات ويقتل الصمت ويرفض تركنا بمفردنا باستمرار . . ولعل بعض السبب يكمن في أن لإدراك سر الكينونة أبعاده المرعبة . إذ قد يتملكنا الخوف **angst** ونحن ندرك شرطية ولا معنى وخلو كل شيء بدا لنا أساسياً وضرورياً وشديد الأهمية سابقًا من أي غاية حقيقية . فقد نسأل لماذا نعمل هذا العمل بدلاً من ذاك ، أو لم نحن في علاقة مع هذه الشخصية عوضًا عن تلك ، ولم نحن أحياء في حين يمكننا الموت بسهولة . . . جزء كبير من الحياة اليومية مصمم ليبقي هذه الأسئلة الغريبة والمخيفة والمهمة بعيدة . ما نهرب منه فعلاً هو المواجهة مع -وحتى غير الألمان يستطيعون الإحساس بعمق هذا المصطلح «الهايدغريّ»- ألـ **das Nichts** أو العدم ، الذي يقبع على الجانب الآخر من الكينونة .

العدم «موجود» في كل مكان ، إنه يطاردنا وسيبتلعنا جميعًا في النهاية ، لكن هايدغر يصر على أن الإبحار في الحياة ليس جيداً ما لم يحمل المرء العدم والطبيعة الوجيزة للوجود معه على ظهر السفينة . على سبيل المثال كما قد نفعل حين يفسِحُ نورُ مساء لطيف المجال للظلام في نهاية يوم صيفي دافئ على تلال جبال الألــــــــــــب البافارية .

2- فاتنا ترابط جميع الكينونات

نحن ننظر إلى العالم عبر موشور اهتماماتنا الضيقة . وحاجاتنا المهنية تلوِّن ما نوليه اهتمامًا . فنعُامل الآخرين والطبيعة على أنهم وسائل لا غايات . لكننا قد نستطيع أحيانًا تجاوز أفقنا الضيق إلى منظور أرحب لترابطنا مع باقي الوجود (ومجدداً فإن التمشي في الريف يساعد على هذا الإدراك) . يمكننا الشعور حينها بما سماه هايدغر وحدة الكينونة ، فنلاحظ -بطريقة لم تسبق لنا ملاحظتها- أننا وتلك الدعسوقة على اللحاء ، وذلك الحجر وتلك الغيمة جميعًا في الوجود في هذه الأثناء ، ونحن موحدون جوهريًا بحقيقة الكينونة الأساسية . يثمِّن هايدغر هذه اللحظات ، ويريدنا أن نستخدمها منصَّة قفز إلى نوع أعمق من السخاء ، وقهر لما نشعر به من غرور وعدم انتماء ، وتقدير أكبر لوجيز الزمن المتبقي لنا قبل أن يلتهمنا العدم .

3- يفوتنا أن نكون أحراراً ونعيش لأجلنا

من البديهي أن جزءاً كبيراً من حياتنا غير حر كثيراً . فنحن -بصياغة هايدغر المميزة- قد «رمينا إلى العالم» في بداية حياتنا ؛ رمينا إلى وسط اجتماعي معين وضيق ، محاطون بسلوكيات صارمة وتعصبات بالية وضروريات حياتية ليست من صنعنا . يريد الفيلسوف مساعدتنا في التغلب على هذا الرمي

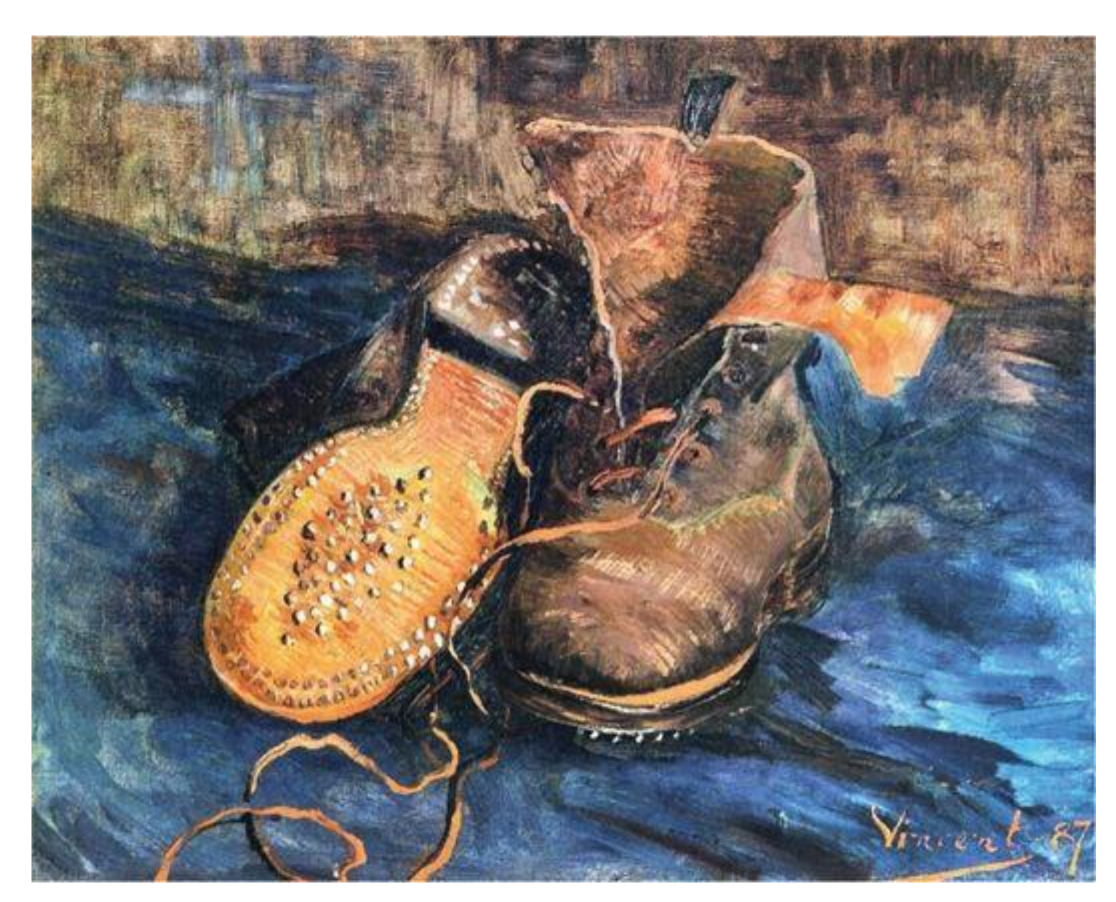
Geworfenheit عبر فهم سماته المتعددة . يجدر بنا السعي إلى فهم ضحالتنا النفسية والاجتماعية والمهنية ثم التنزه عنها إلى منظور أشمل .

وبفعل ذلك فإننا سنرتحل الرحلة الهايدغـــــــــــــــــــــــرية الكلاسيكية من ألـ **Uneigentlichkeit** إلى الـ **Eigentlichkeit** ، أي من الزيف إلى الأصالة . عندها سنبدأ بالحياة لأجلنا جوهرياً .

لكن هايدغر يعتقد أن أغلبنا يفشل في هذه المهمة فشلاً ذريعًا . فنحن نستسلم بكل سهولة لنمط اجتماعي سطحي من ألـ«نفسهم» (هايدغر يستخدم هذا الوصف عكساً لـ«نفسنا») . إننا نتبع الثرثرة **Gerede** التي نشاهدها في التلفاز ونقرأها في الجرائد ونسمعها في المدن الكبيرة التي كره هايدغر أن يمضي الوقت فيها . ما سيساعدنا في سحب نفسنا من الـنفسهم ، هو تركيز شديد بحق على موتنا المحتوم . من المرجح أننا لن نتوقف عن العيش لأجلهم إلا عندما ندرك قصور أيديهم عن إنقاذنا من العدم ، حينها سنكف عن هذا القلق برأي الآخرين ، ونتوقف عن تكريس حصة الأسد من حياتنا وطاقتنا في سبيل نيل إعجاب أناس لم يعجبوا بنا من الأساس . مع أن الخوف من العدم غير مريح فهو ينقذنا ، لأن الوعي بتوجهنا إلى الموت هو طريق الحياة! نذكر في هذا الباب جواب هايدغر المقتضب عن سؤال طرح عليه في محاضرة ألقاها في العام 1961 ، إذ كان قد سُئِلَ عن كيف يستطيع المرء استعادة أصالته ، فأجاب بأننا يجب أن نهدف إلى قضاء وقت أكثر في المقابر .

4- نحن نعامل الآخرين كأدوات

مع إن فعلنا يكون عن غير قصد فإننا غالبًا ما نعامل الآخرين على أنهم أدوات (أو **das Zeug** كما أسماه هايدغر) ، كما لو أنهم معدات لا كائنات . يكمن عقار هذه الأنانية في الاحتكاك بالفن . فهو الذي سيساعدنا في تقليل زهونا بنفسنا وتثمين استقلالية سائر البشر والموجودات .



لوحة لفنسنت فان كوخ : زوجان من الأحذية 1887

فصَّل هايدغر هذه الفكرة في أُثناء نقاشه للوحة زوجان من الأحذية لفان كوخ . فمع أننا لا نهتم للأحذية كثيرًا في العادة ، فما هي إلا قطعة أخرى من اللوازم واجبة

الاقتناء ، فإننا نجبر -عندما تعرض علينا في قماش لوحة- على ملاحظتها لذاتها ، كما لو نراها لأول مرة . ويمكن أن يحدث ذات الشيء عندما نواجه بأجزاء أخرى من العالم الطبيعي أو الصناعي حين يعرضها فنانون كبار . سوف نشعر بنوع جديد من الاهتمام **Sorge** بكينونات غير أنفسنا بفضل الفن .

الخلاصة

يجافي الحقيقة من يقول إن معاني هايدغر وقيمه واضحة كليًا على الدوام . لكن ما يخبرنا به لمفيد على نحو مفاجئ ، وحكيم ومذهل على نحو متقطع . ونحن نعلم الكثير مما يقوله بشكل ما ، بغض النظر عن الكلمات واللغة الاستثنائية التي يستخدمها . نحن فقط نحتاج إلى تذكير وتشجيع لنأخذ ما نعلم على محمل الجد ، وهنا يأتي دور أسلوب النثر الغريب الذي يساعدنا في ذلك . نحن نعلم في صميم قلوبنا أن الوقت قد حان لقهر ألـ **G e w o r f e n h e i t** ووجوب أن نصبح أكثر إدراكًا بالـ**d a s N i c h t s** ؛ إننا ندين لأنفسنا بالهرب من قبضة ألـ **d a s Gerede** لأجل ألـ**Eigentlichkeit** ، وذلك بمساعدة هيِّنة من المقبرة .

جان بول سارتر (1905–1980)



ولد جان بول سارتر في العام 1905 . ولم يتعرف على والده الذي كان نقيبًا بحريًا لأنه توفي حين كان رضيعًا ، فكَبَر مقربًا من والدته ، في الأقل حتى عامه الثاني عشر ، حين خيبت أمله بزواجها من جديد . أمضى سارتر معظم حياته في باريس ، حيث كان يرتاد مقاهي الضفة اليسرى ويجلس على مقاعد حديقة لوكسمبورغ العامة . كان يعاني من الحول (تجول العين) ويرتدي نظارات سميكة مميزة . علاوة على ذلك فقد كان قصيرًا جدًا (153 سنتيمتر) ، ويكبس شعره للخلف ، وكثيرًا ما كان يصف نفسه بالقبيح . فاز سارتر بجائزة نوبل في الأدب في العام 1964 ، لكنه رفضها لأنها «رأسمالية وبرجوازية» . وتوفي في العام 1980 عن عمر 74 سنة وشيَّع جثمانه نحو 50 ألف شخص عبر شوارع باريس .

اشتهر سارتر بكونه الشخصية الرئيسة في الحركة الفلسفية المعروفة بالوجودية . وجعل من الفلسفة والتفكير شيئًا جذابًا . كتب سارتر كتابًا سميكًا صعب الفهم سماه الوجود والعدم . هذا الكتاب زاد في شهرته لا لأن الناس فهمته بل لأنهم لم يفهموه تمامًا ، فقد استفاد سارتر من رغبة انتشرت في النصف الثاني من القرن العشرين كانت تميل إلى احترام الكتب بناء على اللغز الذي تتناوله ، لا الوضوح الذي تمتاز به . تأسست الوجودية على عدد من الأفكار المفتاحية :

1- الأشياء أغرب مما نظن

سارتر شديد الانتباه لتلك اللحظات التي يكشف فيها العالم عن أنه أغرب وأعجب مما نقر به في العادة ، لتلك اللحظات التي يتلاشى فيها منطق الحياة اليومية ، كاشفة أن الأشياء شديدة الشرطية بل وعبثية ومخيفة حتى . رواية سارتر الأولى المنشورة في العام 1938 بعنوان الغثيان مليئة باستضافات لهكذا لحظات . على سبيل المثال فهي تصوّر بطلها روكنتان (وهو كاتب يبلغ من العمر 30 عاماً يعيش في بلدة فرنسية ساحلية متخيلة) وهو يستقل قطار الترام ، وحالما يضع يده على أحد الكراسي فإنه يسحبها بسرعة . فعوضاً عن أن يكون الكرسي أيسر القطع تصميماً ويكاد لا يستحق الملاحظة فإنه يبدو شديد الغرابة لعين البطل التي وقعت عليه . تنسلخ كلمة الكرسي من معناها ، ويسطع الجسم الذي تشير إليه بكل غرابته الابتدائية كما لو أن روكنتان لم يرَ كرسيًا قط ، بل وتذكره مادة الكرسي وانتفاخه البسيط ببطن حمار ميت منتفخة منفرة . ويضطر روكنتان لإجبار نفسه على تذكر أن هذا الشيء الذي بجانبه ، هو شيء يجلس عليه الناس . لقد تمعن روكنتان للحظة مرعبة ما يسميه سارتر «عبثية العالم» . تتصل هذه اللحظات بصميم فلسفة سارتر ، فأن تكون سارترياً يعني أن تعي بالوجود مجرداً من جميع الافتراضات المتحيزة والمثبِّتة له التي اكتسبناها بفعل الروتين اليومي . نستطيع إسقاط المنظور السارتريّ على العديد من الجوانب في حياتنا . فكر مثلاً فيما تعرفه عن «الوجبة المسائية مع رفيقك» . يبدو

كل شيء منطقياً واضحاً تحت هذا التوصيف ، لكن السارتري سيرفع الحالة الطبيعية السطحية ليكشف عن الغرابة الجوهرية الكامنة تحتها .

ما يعنيه العشاء في الواقع هو أنك تضع ركبتيك تحت ألواح من شجرة مقطعة ، وتضع قطعًا من نباتات وحيوانات ميتة في فمك وتمضغها ، وبجانبك ثديي آخر تلمس أعضائه التناسلية أحيانًا يفعل مثلك ، كل هذا يحدث عندما يدور الجزء الذي توجد فيه من الكوكب بعيداً عن طاقة انفجار هيدروجين وهيليوم بعيد . أو فكر في عملك من وجهة نظر سارتريّة : أنت والكثير غيرك تغلفون أجسامكم بقماش وتتجمهرون في صندوق كبير حيث تصدرون أصواتًا انفعالية بوجه بعضكم البعض ، أنت تضغط أزرارًا بلاستيكية عديدة بسرعة كبيرة في مقابل قطع من ورق ، ثم تتوقف وتذهب إلى المنزل ، لتعود مجدداً عندما تضيء السماء مرة أخرى .

2- نحن أحرار

من المؤكد أن هذه اللحظات الغريبة مربكة بل ومخيفة ، لكن سارتر يريد جذب انتباهنا إليها لسبب رئيس يتمثل في أبعادها المحررة . إن الحياة أغرب مما نعتقد بكثير (أشياء مثل الذهاب إلى العمل أو العشاء مع صديق أو زيارة والدينا ليست واضحة أو اعتيادية أبدًا) ، لكنها نتيجة لذلك أغنى بالإمكانيات كذلك .

لا يجب على الأشياء أن تكون على ما هي عليه بالضبط ، فنحن أكثر حرية مما نسمح لنفسنا بالتخيل وسط الضغط الاعتيادي للالتزامات والفروض . لكننا لا

نسمح لعقولنا بأحلام اليقظة في اتجاهات أقل تقليدية ، ربما إلا في وقت متأخر من الليل أو عندما نرقد مرضى في الفراش أو نستقل قطاراً في رحلة طويلة إلى مكان غير مألوف . هذه اللحظات مقلقة ومحررة في ذات الوقت . يمكننا إنهاء علاقة ، والخروج من المنزل ، وعدم رؤية شريكنا إلى الأبد . يمكننا التخلي عن عملنا ، والارتحال إلى بلد آخر ، وإعادة تشكيل نفسنا بشكل مختلف تماماً .

جرت العادة أن نملأ عقولنا بالأسباب التي تجعل هذا مستحيلاً . لكن سارتر يريد في خلال وصفه للحظات التيهان أن يهبنا طريقة أخرى للتفكير . إنه يريد دفعنا بعيداً عن المنظور العادي المستقر ليحرر مخيلتنا : ربما لا يجب علينا الاستمرار في استقلال الباص إلى العمل ، وقول الأشياء التي لا نعنيها للناس الذين لا نحبهم ، أو التضحية بحيواتنا مقابل مفهوم مغلوط بالأمان .

سنواجه في طريقنا لإدراك حريتنا الكامل ما سماه سارتر «غم» الوجود . كل شيء ممكن بنحوٍ مخيف لأن لا شيء مقدر أو له غاية أو معنى . فالبشر يختلقون هذه الأشياء بالتدريج وهم أحرار لنزع هذه الأغلال في أي وقت . ليس في الترتيب غير البشري للعالم شيء مثل الزواج أو العمل ، فما هذه إلا أسماء سميناها وألصقناها بالأشياء ، ولنا أن ننزعها مجدداً (إن كنا وجوديون بحق) . هذا الأمر يبعث على الخوف ، أو قل «الغم» ، لكن سارتر يرى الأخير علامة على النضوج ، وإشارة على أننا أحياء بالكامل ، وواعون بالواقع كما ينبغي ، بحريته وإمكانياته واختياراته المهمة .

3- لا يجدر بنا العيش بـ«إيمان سيئ»

صاغ سارتر مصطلح الإيمان السيئ لظاهرة العيش دون اعتبار الحرية بالشكل المناسب . دلالة الإيمان السيئ إخبارنا لنفسنا بأن على الأشياء أن تكون بطريقة ما وغض النظر عن الاختيارات الأخرى . ومن دلالاته أيضًا الإصرار على وجوب أن نعمل عملاً محدداً ، أو نعيش مع شخص معين ، أو نبني منزلنا في كذا موضع .

يوجد أشهر وصف للإيمان السيئ في كتاب الوجود والعدم ، ذلك حين يلاحظ سارتر نادلاً يصدمه بتفانيه المفرط لدوره ، كما لو أنه نادل دائمًا وأبداً لا كائن بشري حر : حركته سريعة وإلى الأمام ، أدق من اللازم قليلاً ، أسرع من اللازم يسيرًا . وهو يخطو تجاه الزبائن بخطىً سريعة قليلاً . فينحني للأمام بشغف مبالغ فيه قليلاً ، ويعبّر صوته وعيناه عن رغبة تواقة لطلب الزبون بنحوٍ أكثر من اللازم .

أقنع هذا الرجل (يُرجح أن سارتر شكَّله احتذاءً بشخص يعمل في مقهى كافيه دي فلور) نفسه بأنه نادل أصالةً وضرورةً ، عوضًا عن كونه كائنا حرا يمكن له أن يكون صياد سمك على سفينة بحر الشمال ، أو عازف بيانو بطريقة الجاز ، لذا صنَّفه سارتر بأنه يعاني من إيمان سيئ . ويمكن إيجاد ذات سلوك العبودية المستحكمة الخالية من الاختيارات عند مدير تكنولوجيا المعلومات أو عند والدين يجلبان طفلهما من المدرسة . فكل منهم قد يشعر بـ : يجب أن أفعل ما أفعله ، ليس لدي خيار ، لست حرًا ، دوري يجعلني أعمل ما أعمله .

إن إدراك المرء للحرية هو حس وجودي لا يجب الخلط بينه وبين فكرة مساعدة الذات الأمريكية التي تقول إننا أحرار لنصبح أو نفعل أي شيء دون ألم أو تضحية . فسارتر أكثر سوداوية وتراجيدية من هذا بكثير . إنه فقط يريد الإشارة إلى وجود خيارات أكثر مما نعتقد في العادة ، حتى وإن كان الانتحار (الذي دافع عنه سارتر بشدة) هو الخيار الرئيس في بعض الحالات .

4- نحن أحرار في تفكيك الرأسمالية

المال هو أكثر عامل يثبط عزم الناس على تجربة حريتهم . يقضي معظمنا عدد من الخيارات الممكنة (مثل الانتقال إلى الخارج أو تجربة وظيفة جديدة أو هجر شريك) بالقول «هذا إن لم يكن عليَّ القلق بشأن المال» . أغضبت هذه الاستكانة في وجه المال سارتر على صعيد سياسي . فرأى الرأسمالية آلة عملاقة مصممة لتصنع حساً بالحاجة غير موجود في الحقيقة : إنها تجعلنا نقنع نفسنا بأن علينا العمل لعدد معين من الساعات ، ونشتري منتجا معينا أو خدمة ، وندفع للناس أجراً صغيراً معيناً نظير عملهم . لكن ليس في هذا شيء إلا إنكار للحرية ، ورفض للتفكير في إمكانية العيش بطرق أخرى بالجدية التي تستحقها . وبسبب هذا فقد كان لسارتر اهتمام دائم بالماركسية (رغم أنه عاش ناقداً للاتحاد السوفيتي والحزب الشيوعي الفرنسي) . يبدو أن الماركسية تسمح للناس -نظريًا- باستكشاف حريتهم ، وذلك عبر تحجيم دور الاعتبارات المادية والمال والملكية في حياتهم . لكن كل هذا يظل

فكرة مثيرة لا نعلم إمكانية تحقيقها ، وكل ما لدينا هو التساؤل عن : هل يمكننا تغيير السياسة لاستعادة الاتصال بحريتنا الأصلية؟ وكيف يمكن أن تتغير سلوكياتنا نحو رأس المال؟ وكم ساعة يجدر بالفرد أن يعملها أسبوعيًا؟ وكيف يمكن تحسين ما يعرض على التلفاز أو مكان قضاء العطل أو المنهاج الدراسي؟ وكيف يمكن تغيير وسائل إعلامنا المسمومة الغارقة في البروباغندا؟

على الرغم من أن سارتر كتب الكثير (يقدر أنه كتب في كل يوم من حياته الراشدة ما لا يقل عن خمس صفحات) فإنه لم يتابع خطوط التفكير هذه . لقد فتح إمكانيات ، لكن المهمات متروكة لنا لنقوم بها .

الخلاصة

سارتر ملهم بإصراره على عدم وجوب أن تكون الأشياء بالطريقة التي هي عليها . إنه شديد الوعي بإمكانياتنا غير المستغلة ، سواء على مستوى الفرد أو الجنس البشري . إنه يحثنا على قبول ميوعة الوجود ، وعلى إنشاء مؤسسات وعادات وأفكار ورؤى جديدة . يمكن للتسليم بأن الحياة ليس لها منطق مقدر ومعنى متأصل أن يكون مصدرًا لراحة كبيرة حين نشعر بالإرهاق من عبء التقاليد والوضع الراهن . يساعدنا سارتر في سن المراهقة خصوصا ، حين يمكن للتوقعات الاجتماعية والأبوية أن تسحقنا . ويساعدنا كذلك في أحلكِ لحظات منتصف العمر ، حين نعترف بأنه ما زال هناك بعض الوقت لعمل تغيير ، لكنه لم يعد بالكثير .

ألبير كامو (1913–1960)

ترجمة : مؤمن الوزان



اتَّسم ألبير كامو ، الفيلسوف والكاتب الفرنسي-الجزائري ، بجاذبية مفرطة في منتصف القرن العشرين ، وجذبَ أنظارنا بثلاث روايات هي الغريب (1942) ، الطاعون (1947) ، السقطة (1965) ، وبمقالتين فلسفيتين هما أسطورة سيزيف (1942) ، الإنسان المتمرد (1951) . نال كامو جائزة نوبل في الأدب عام 1957 ، وتوفي بسن السادسة والأربعين مقتولاً بغير قصد بسبب ناشره ميشيل غاليمار عندما ارتطمت سيارته الرياضية فاسيل فيغا بشجرة . عُثر في جيبه على تذكرة قطار قررَ ألا يستقلَّه في آخر لحظة .

بدأت شهرة كامو بالذيوع مع رواية الغريب وبقيت معتمدةً كثيراً عليها . تجري وقائع الرواية في بلدته الجزائر ، تروي قصة بطله المجنون والساخر والمُعرض عن الدنيا "ميرسو" ، رجل لا يُمكنه إبصار معنى الحب ، أو العمل ، أو الصداقة ، أو يجد لها غاية ، ويُقدم في يوم ما -بالخطأ على نحوٍ ما- على قتل رجل عربي بدون معرفة دوافعه لارتكاب هذه الجريمة وينتهي به المطاف محكومًا عليه بالموت إلى حدٍ ما لأنه لم يُبدِ أي ندم ولا يكترث في الحقيقة أيضًا بمصيره بغض النظر عما سيؤول إليه .

تصوِّر الرواية الحالة العقلية التي عرَّفها عالم الاجتماع ، إيميلي دورخيم ، بأنها استلاب [فقدان معايير أخلاقية أو اجتماعية] ، بلادة ، حال من الانسلاخ معدوم الشعور ، يرى المرء نفسه مبتوراً بالكامل عن الآخرين ولا يستطيع إيجاد سبيلٍ ليشاركهم عواطفهم أو قيمهم .

أضحتْ قراءة الغريب زمنا طويلا طقس عبور وسط اليافعين الفرنسيين والآخرين من بلاد مختلفة- ولم تكن شعيرة تُطبَّق على أرض الواقع ، لأن الكثير من مواضيعها الجليلة أول ما تُخاضُ في سن السابعة عشرة أو نحو ذلك . لم يتمكن

بطل الغريب ، ميرسو ، من تقبُّل أيًا من الأجوبة المعيَّاريّة عن الأشياء التي واجهته في الحياة وآلية ديمومتها . فهو يرى النفاق والعاطفيّة في كل مكان وليس بمقدوره أن يغضَّ الطرف عنها ، امرؤ لا يقبل التوضيحات المعتادة التي تُقال لتفسير مجريات الحياة مثل نظام التعليم ، محل العمل ، روابط وآليات عمل الحكومة . يقف خارجَ حدود الحياة البرجوازية العاديّة ، ناقداً بشدَّة أخلاقيتها الهزيلة وشؤونها ضيِّقة الأفق بشأن المال والعائلة . وبعد أن كتب كامو كلمة ختاميّة على طبعة الكتاب الأمريكية 'لا ينخرط ميرسو في اللعبة... إنه يرفض الكذب... يقول ما هو عليه ، يرفض أن يُخفي مشاعره ، ويُحسُّ المجتمعُ فوراً بأنه مُهدَّد' ؛ انبثقت من الكتاب سمةٌ فاتنة فريدة من نوعها متأتّيةً من الصوت البعيد البارد الذي يتحدث به ميرسو إلينا ، لقرَّائه . أما افتتاحية الرواية فهي واحدة من أكثر الافتتاحيات الأسطورية في أدب القرن العشرين ومُنشئة لنفسها مِزاجها الخاص 'اليوم ماتت أمي . أو ربما أمسِ ، لا أدري' . وجاءت النهاية حادَّة وجامحة . يُحكم على مـــــــــيرسو بالموت لارتكابه جريمة قتل بدمٍ بارد تقريبًا ، فمن المثير للاهتمام معرفة دوافعَ هذه الفعلة ، يرفض ميرسو كل المواساات والتبريرات ويتقبَّل ببطولية لا مبالة الكون الكليّة تجاه الجنس البشري 'كانت آخر أمنية لي بأن يكون ثمة حشد من الحضور عند إعدامي وعليهم تحيَّتي بصرخات الكراهية' .

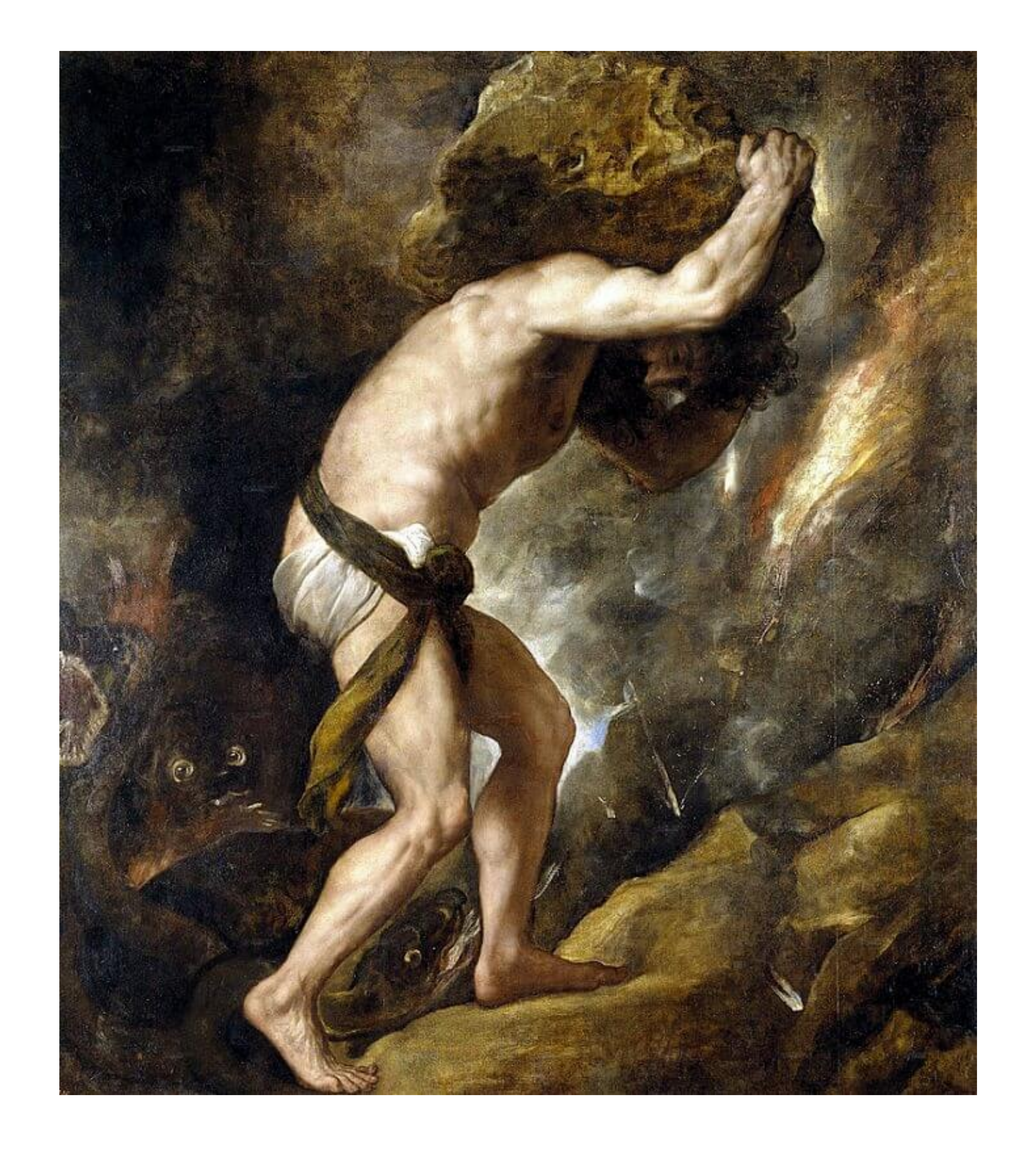
حتى لو لم نكن قتلة وسنكون أنفسنا في منتهى الحزن حين تموت أمهاتنا ، فإن حالَ الغريب العقلية حالٌ نحن جميعًا عُرضة لخوض تجربته... حين نملك الحرية لإدراك أننا في قفص ، لكن بلا حرية كافية للهروب منه... حين ينعدم مَن يبدوُ أنه يَفهم... ويبانُ كلُّ شيء بائسًا قليلاً... ربما في الصيف قبل الذهاب إلى الكليَّة .

علاوة على الغريب ، بقيتْ شهرة كامو بفضل مقالة نُشرت في سنة نشر الرواية بعنوان "أسطورة سيزيف" . لهذا الكتاب أيضًا افتتاحية قويّة 'ثمة مسألة فلسفيّة واحدة جديَّة بحق وحقيق وهي الانتحار . الحكم على الحياة فيما لو كانت جديرة بالعيش أو لا ، هذا هو السؤال التأسيسيّ الفلسفي' . والسبب الكامن وراء هذا الخيار الصارم ، في نظر كامو ، لأننا في الوقت الذي نبدأ بالتفكير جديًا ، كحال الفلاسفة ، نُبصر الحياة بلا معنى ، ولذا سنُرغَم على التساؤل فيما لو علينا إنهاء كُلِّ شيء أو لا . ولإسباغ عقلانية على هذا المطلب المتطرف تقريباً وهذه الأطروحة ، لا بد من أن نضع كامو ضمن موقعه من تاريخ الفكرة . يُقدَّم التصريح المثير بأن علينا التفكير بقتل أنفسنا لأن الحياة قد تكون بلا معنى- بناءً على أفكار سابقة عن أنَّ الحياة ذات قيمة بفضلِ معنى ربَّانيّ ، المفهوم الذي يبدو بعيداً عن إدراك الكثيرين منا اليوم . ومع ذلك ، علينا ألا ننسى بأنه في آخر 2000 عام في الغرب ، فإن السبب في كون الحياةِ ذات معنًى مُمنوحًا من مؤسسة واحدة تعلو ما سواها هي : الكنيسة المسيحيّة .

يأخذ كامو مكانه في صف طويل من المفكِّرين من كريكغارد مروراً بنيشته إلى هايدغر وسارتر ، صارعوا الإدراك القارس بأنه في حقيقة الأمر ما من معنًى مقدّر في الحياة . وما نحن سوى مادة عضويّة ندور بلا إحساس فوق صخرة ضئيلة في زاوية كون لا أبالي . ولم نُوضعْ في هذا المكان بفضل قوة إلاهيّة خيِّرة ولم يُطلب منا أن نعمل من أجل الخلاص وفقًا للوصايا العشر أو إملاءات الأناجيل المقدَّسة . وما من خارطة طريق ولا غاية عُظمى . ويكمن هذا الإدراك في صميم الكثير من الأزمات التي درسها المفكِّرون الذين نُسمِّيهم "الوجوديون" .

اتَّفق كامو، طفل الحداثة البائسة، على أن كل حيواتنا عبثية في المخطط الأعظم [الكون]، لكن -بخلافِ بعض الفلاسفة- فقد انتهى به المطافُ مقاومًا القنوطَ الكليَّ أو العدميّة. وجادل بخصوص وجوبِ العيش مع معرفة أنَّ جهودنا ستضيع سدًى في مُعظمها، وحيواتنا سُتنسى قريبا وجنسنا فاسد ولا يُرجى صلاحه وعنيف، ومع ذلك لا بدَّ أن نتحمَّل ونواصل العيش. وما نحن إلا شبه سيزيف، شخصية إغريقية حكمت عليها الآلهة دفع جلمود إلى قمة جبل ومراقبته يتدحرج نازلا مجددا مكررا ذلك إلى الأبد. لكن في آخر المطاف، اقترح كامو، أن علينا أن نتماشى بقدر ما نستطيع مع واجباتنا الحياتية. ويجب أن نُدرك الخلفيّة العبثيّة للوجود ثم ننتصر على احتمالية القنوط الدائمة. ويكتب في عبارته الشهيرة 'على المرء أن يتصوَّر سيزيف سعيداً'.

يجذبنا هذا القول إلى أكثر وجه إغراءٍ وفتنة لكامو: يرغب كامو أن يُذكِّر نفسه وإيانا بأسباب كون الحياة جديرةً بالتحملً، واتساقا مع هذا فإنه يكتب بوطأة فريدة وحكمة عن العلاقات الإنسانيّة، والطبيعة، والصيف، والطعام، والصداقة. وكامو دليلٌ مُبهجٌ نحو أسباب العيش. أهمل الكثير من الفلاسفة مظاهرهم وانفصلوا عن أجسادهم: فكِّر بالهزيل باسكال، والفاشل جنسيًا شوبنهاور، والعليل جداً نيتشه. على النقيض من كامو فقد كان ذا مظهرٍ بهيّ، وزير نساء، ففي آخر عقد من حياته لم يرافقْ قط أقل من ثلاث عشيقات فضلاً عن الزوجات. وامتلكَ حسَّ أناقةٍ كبير متأثرًا بجيمس دين وهامري بوغارت. لذا فليس من الغريب أن يُطلب منه أن يصوِّر الدعايات لمجلة فوغ الأمريكية. لم يكن كل هذا نزوات مظهريّة. فمن المحتمل أن تشعر ذات حين بأن الحياة عبثيّة، وأنك على شفا حفرة من اليأس ربما، لكنك



سیزیف ، تیتان 1548

أيضًا ، مرغم أن تعيشَ حياتك بشدة أكبر . وفقًا لهذا ، نشأ كامو ملتزما وبجديّة عميقة ، بملذات الحياة الدنيويّة . قال إنه رأى الفلسفة ' دعوةً صريحة للعيش والإبداع في كَبِد الفيفاءِ' . كان كامو بطل الحياة المألوفة الكبير -في وقتٍ كان من الصعب عموما إيجاد أبطال في الفلسفة- وبعد صفحة تلو أخرى من فلسفته المُتكاثفة ، يرتاح المرءُ حين يكتب كامو مادحًا شروق الشمس ، والتقبيل ، والرقص . وهو أيضًا رياضيٌ مُذهل في شبابه ؛ سُئل ذات مرة من صديقه تشارلز بونزي فيما لو كان يفضِّل كرة القدم أو المسرح ، فأجاب كامو قائلاً : 'كرة القدم بلا تردد' . لعب كامو حارسَ مرمى في فريق جزائريّ محليّ للناشئة ، فريق جامعة الجزائر **Racing Universitaire d'Alger** (ربح الفريق بطولتي كأس أبطال شمال إفريقيا وكأس شمال إفريقيا في ثلاثينات القرن المنصرم) . اجتذبت روحُ الفريق والإخوة والهدف المشترك كامو على نحوٍ هائل . وعندما طلبت مجلة رياضيّة من كامو في الخمسينات بعض كلمات الإشادة بفريق جامعة الجزائر قال : 'بعد مرور سنوات عديدة رأيتُ فيها أشياءَ كثيرة ، فإن الشيء الذي أعرفه تمام المعرفة عن أخلاق الإنسان وواجبه أدين به إلى الرياضة' . وإشارة كامو في قوله هذا إلى الأخلاق دافع عنها في مقالاته : ادعمْ أصدقاءك وثمِّن الشجاعة واللعب النظيف . كما أنه كان مدافعًا شرسًا عن الشمس . تحتفل مقالته "الصيف في الجزائر" بـ'حرارة الماء وسُمرة أجساد النساء' وكتب أيضًا : 'لأول مرة منذ 2000 عام تظهر الأجسادُ عاريات على الشواطئ . لعشرين قرنًا ، كافحَ الرجال ليخلعوا الاحتشام على اليونان والوقاحةً والسذاجة ، ويقللوا اللحمَ ويعقِّدوا اللباس . اليوم ، يهرول الشبَّان على شواطئ البحر الأبيض المتوسط مكررين وقفات رياضي ديلوز' .

تحدث كامو عن الوثنيّة الجديدة، والقائمة على ملذات الجسد الآنية: 'أتذكّر... صبية فارعة أخّاذة الجمال رقصت الظهيرة بأكملها. كانت تضع إكليلَ ياسمين على ثوبها الأزرق المشدود، ومبللٌ بالعرق من بقعة صغيرة من ظهرها إلى ساقيها. لا تفارق الضحكة محياها وهي ترقص وتُميلُ رأسها إلى الوراء. تُخلِّف وراءها أثناء مرورها بالطاولات أريجًا بمزيجِ الزهر واللحم' . أدان كامو من يرفض أشياء كهذه لأنها تافهة ويسمو نحو شيءٍ أجلَّ، وأفضل، وأنقى: "إن كان ثمة معصية بحق الحياة، فما هو في القنوط من الحياة ربما بقدر ما هو في الأمل بحياة أخرى، والتهرُّب من عظمة هذه الحياة". وأشار في رسالة 'يجذبني الناس بقدر ولعهم بالحياة وتوقهم إلى السعادة...' 'ثمة ما يستحقُ الموتَ لأجله، لكن ما من شيء جديرٌ بالقتل لأجله'.

حقق كامو في حياته شهرة واسعة، بيد أن مجتمع النخبة الباريسيَّ تشكَّكَ بشأنه بشدَّة. ولم يكُ قطُ مثقَّفًا باريسيًّا، ومن الطبقة العاملة الهجينة **pied-noir** (تعني: القدم السوداء لأنه مولود في الجزائر لكنَّ أصوله أوروبيّة)، قد تُوفي والده متأثرًا بجراح الحرب العالمية حين كان كامو رضيعًا وأمه عاملة تنظيف. وليس من المصادفة بأن فيلسوف كامو المفضَّل هو مونتيني- فرنسيّ آخر يتَّسم بالعمليّة الجادَّة، يحبه المرء لكتاباته بقدر حبِّه لما كان عليه.

قراءات

مؤمن الوزان

الرواية الأولى لـ آن برونتي ، الأخت الصغرى للأخوات برونتي (شارلوت وإيميلي) ، والتي نُشرت مع رواية إيميلي "مرتفعات وذرينغ" في ثلاثة مجلدات (اثنان لرواية إيميلي وواحد لرواية أغنيس) في كانون الأول عام 1847 من قبل الناشر **Newby** . وسبقتهما أختهما شارلوت بشهرين بنشرها رواية "جين إير" الرواية التي ذاع صيتها وقتها ووصفتها مجلة ويستمنستر ريفيو أنها رواية الموسم .

كان الزمن كفيلاً بالكشف عن مستوى الأخوات الثلاث شعريًا وروائيًا ، كان الاعتراف بموهبة الأخوات الثلاث شعريًا متأخرًا إلا أن الاعتراف بالموهبة الروائية جاء مبكرًا ولا سيما الأختان الكبريان شارلوت وإيميلي (إيميلي برواية واحدة ، وشارلوت بعدة روايات) . كلما مرّت السنوات ؛ أُزيحت آن إلى ظل أختيها رغم نشرها لروايتين (أغنيس غري ، ونزيلة ويلدفيل هال) ، فأهملها النقّاد تدريجيًا حتى أضحت ظلاً لأختيها أو مجرد شخص آخر ضمن الأخوات برونتي كما تكتب كاثرين وايت في مقدمة طبعة وردزورث .

لم يكتفِ هذا الإهمال بروايتيها بل وحتى بسيرة حياتها ، إذ لم يكتب عنها شيء حتى عام 1954 عندما كتبت إيستل تروث أول سيرة عنها ثم تبعتها وينفريد جيرن في عام 1959 . (وهي سيرة غنية بالتفاصيل والمعلومات والشروحات عن حياة آن وعملها وأدبها الروائي والشعرية) .

يبدو الإهمال الذي تزايد خلال السنوات التي لحقت وفاة آن في الرواية الأولى "أغنيس غري" طبيعياً لكنه غير طبيعي مع رواية نزيلة ويلدفيل هال . تتحدث رواية أغنيس غري بأسلوب مذكرات على فصول منوعة وقصيرة ومتصاعدة زمنية بتباطئ أو ذي قفزات كبيرة ، عن حياة أغنيس غري وعملها مربية لدى عائلتي بلومفيلد وموراّي في بلايك هال وهورتون لودج .

يلتقي هذا العمل في كثير من أحداثه مع سيرة حياة آن الشخصية مما يجعله "سيرة روائية" تكشف فيها عن مصاعب العمل مربية ، وتنتصر فيها لذاتها ضد القدر الذي حرمها من الحب في نهايتها ومنحها السعادة التي افتقدتها . هذا الاعتماد الكبير على حياتها تصفه شارلوت بقولها : "اعتمدت آن على خبرتها في العمل مربيةً" وتقول إنه "مرآة عقل الكاتبة" . فنحن هنا مع شهادة من شخص قريب من آن في أيام حياتها القصيرة في هاورث ووفاتها في سكاربرا (1820–1849) . إضافة إلى التشابه الكبير ما بين شخصيات العمل والأشخاص الذين التقت بهم آن في حياتها سواء في منزلها كما في (ويتسون الخوري وويتمان الخوري الذي عمل مع والدها "والذي أحبته آن" ، وأفراد أسرة بلومفيلد التي عملت لديها أغنيس واستغنت عن خدماتها بعد شهور قلائل وأسرة إنْغام التي عملت لديها آن واستغنت عنها كذلك في مدة نفسها ، وأسرة موراي وأفرادها "بنتان وولدان" وأسرة روبنسون "ثلاث بنات وولد" واستمرت مع الأسرتين أغنيس وآن مدة خمس سنوات ، تركت آن العمل عند أسرة روبنسون لأسباب تتعلق بأخيها برانويل

وعلاقته بالسيدة روبنسون وتركت أغنيس العمل لدى أسرة موراي بعد وفاة والدها وافتتاح أمها لمدرسة ساعدتها أغنيس في إدراتها) .

لا يمكن الاعتماد كليا على رواية أغنيس غري بأنها سيرة ذاتية حقيقية لآن لكن يمكن الاستفادة من كثير من أحداثها سواء في الكشف عن مشاعرها وما واجهته في عملها مربية من سوء معاملة وازدراء ومحاولة إلغاء ذاتها وكيانها وجعلها مفرغة من أي وجود شخصي وهذا ما تؤكده آن نفسها في مقدمة الطبعة الثانية من رواية "نزيلة ويلدفيل هال" بقولها : ولقد نسخت أغلب هذه الفصول من حياتي متوخية بدقة شديدة كل أنواع المبالغة . وما قد يزيد فكرة الاعتماد على روايتها في توثيق أو تأكيد بعض الأحداث في حياة آن ، هو ما نراه واضحة لدى وينفريد جيرن وكتابها عن آن ، إذ استخدمت الكثير من مقاطع الرواية لتؤكد مشاعر آن أو في إسقاطها على حياة آن للخروج باستنتاجات عن طبيعة مشاعرها ورغباتها وعواطفها ولا سيما تلك التي كنتها آن لويتمان الخوري الذي أحبته حبًا وانتهى دون تحقيق شيء بوفاة ويتمان عندما كانت تعمل آن لدى أسرة روبنسون . وكذلك في استخدام اعتراف أغنيس في كون الشعر ملجأها بعد التعرِّض لقسوة الحياة واضطهادها- ليكون دليلاً على أن كثير من قصائد آن الذاتية هي تعبير صادق عن مشاعرها سواء في الحب أو الحنين إلى الماضي أو رؤاها الدينية وعقيدتها .

تبدأ رواية أغنيس غري بتقديم أغنيس نفسها بضمير المتكلم في الزمن الماضي مسترجعةً في مذكراتها ما مرَّت به ، وكاشفة قُبالة القارئ الذي لم تكن لتكشفه لأعز أصدقائها ، وعارضةً تاريخها الشخصي الذي قد يكون في الأخير لا يستحق

كل عناء قراءته ، لكنها بالكاد مؤهلة للحكم عليه . تنقلب ظروف حياة أسرتها بعد استثمار والدها الفاشل مع تاجر صديقه بغرق السفينة وما تحمله من بضائع كان يُمني الوالد -الذي كان خوريا مثل والد آن- بتحسين وضعه المادي عبرها ، لتبدأ بعدها رحلة أغنيس ذات الثمانية عشر ربيعا من أجل العمل مربية (وهي وظيفة شائعة في القرن التاسع عشر في إنجلترا ، إذ كانت الجامعات مقتصرة على الذكور ، وعلمت الأخوات الثلاث في هذه المهنة) المهنة التي تعد المحور الذي ركزت عليها الرواية في فصولها الأولى ، وهي بمثابة احتجاج وبيان استنكار للمعاملة السيئة التي تواجهها المربية في بيوت الأسر التي تعمل في تعليم وتقويم أطفالها (ذكورًا وإناثًا من بعد سن النطق وحتى سن البلوغ "للإناث") . إذ المربية كائن معدم الوجود في نظر الأسرة الموظِّفة ، فلا هي عبد يطيع فقط ولا هي معلم مُربٍّ بصلاحيات يفرض من خلالها سلطته على طلبته لا سيما أولئك المشاغبون والأشقياء ومن تنقصهم التربية ذوو الطباع الهمجية والمسرفة الدلال . نقرأ هذا الوضع السيئ الذي تعيش المربية أغنيس في الفصول الأولى بعملها لدى أسرة بلومفيلد ومعاناتها مع الشقي الصغير توم (يشعر القارئ برغبة جارفة بضربه) الذي لم تكن تملك أغنيس عليه أية سلطة ، وتقول متهكمة إنها تطيعه وأخته لا العكس .

حتى الآن فإن الأحداث مجرد سرد عادي بلا أي مزية ، وتبدو الشخصيات جميعًا مجرد ظل شخصيات ، حضورها صوري كالسرد الذي يغرق بالتقريرية الوصفية دون أي متعة أو إثارة- وهو ما تكتب عنه آن في مقدمة الطبعة الثانية من رواية "نزيلة ويلدفيل هال" : اتُّهمت قصة أغنيس غري أنها مفرطة التلوين . . ." . وبعد

فشل عملها لدى بلومفيلد تنتقل للعمل لدى أسرة موراي ، فإن العمل يأخذ منحًى أكثر ثباتًا ورسوخًا وتحكم الراوية سيطرتها على عملها وفي جعل شخصياتها ذات كيان واضح يمكن الحكم عليها وتحليله لا مجرد صور ، فتظهر لنا شخصيات رئيسة مثل الخوري ويتسون والآنسة روزالي موراي ، وشخصيات ثانوية مثل السيدة موراي ، والآنسة ماتيلدا موراي ، والمسنة القروية نانسي ، ثم تتضح ملامح أكثر لأم أغنيس . وكذا الحال مع الأحداث التي تُلملم وتُرص مع تقدم العمل وبروز الشخصيات إلى الأمام ، فيبدو العمل وكأنه انطلاق من الخلف إلى الأمام ، من الظلمة إلى النور ، فتقف الشخصيات قُبالة القارئ ، وتضاف بعض المتعة والحبكة ، لكن ما يبقي مُعيبًا للعمل هو الإيقاع السريع في العمل ، وبتر الأحداث ، واللهاث نحو النهاية بأقصر الطرق . مع لمس قدرة آن على إعطاء المساحة الكافية لراويتها للسيطرة على سردها مذكراتها إلا أنها لم تمنحها ويبقى العمل متضعضعًا وفاقدًا للفنية المنافسة أو المُرسِّخة لنفسها في عالم الرواية ، لكنها قدمت كل ما تحتاج إليه للرسوخ في عالم الرواية مع روايتها الثانية نزيلة ويلدفيل هال .

حتى على المستوى المهني لعمل أغنيس ، فإن فصول أسرة بلومفيلد تركز فيها على معاناتها الشخصيّة في العمل ، فتبدو أغنيس أقرب لخادمة منها إلى معلمة مربية ، في حين تركز في فصول أسرة موراي على العلاقات الاجتماعية الشخصية لأغنيس سواء مع بنات أسرة موراي أو مع البيئة القروية المحيطة ، وكذلك تصوير لمجتمع القرن التاسع عشر في ثورتون "وثورب غرين (في الواقع) الذي سيتضح أكثر في روايتها الثانية" سواء في السعي إلى الزواج أو نوع العلاقات التي تربط عليّة ذاك المجتمع ،

فتبدو أغنيس أقرب إلى وصيفة ووسيطة مستخدمة من قبل السيدة موراي لإقناع بنتها بما يصعُبُ عليها فعله . ثم بعد انتهاء عملها لدى أسرة موراي ، فإن أغنيس تتمتع بكيان خاص وبمراسلة روزالي لها ،

تدخل المرحلة الثالثة في تطور شخصيتها ووضعها الاجتماعي بصفتها صديقة وإنسانة بكامل حريتها وإرادتها وفكرها ، ومع الطور الثالث من الشخصية والرواية ، تنتهي الرواية بزواج أغنيس ويتسون .

قد تبدو هذه النهاية سعيدة في العمل إلا أنها تكشف عن ألم داخلي اجتاح آن في سنوات حياتها وحتى مماتها . إذ تمثّل شخصية ويتسون الخوري ويتمان الذي أحبته آن ، ولم تستطع أن تكاشفه مشاعرها ، ويبدو حبها له غير متبادل ، فإن هذه النهاية هي نهاية مُتمناة للكاتبة حاولت تعويض خسارتها لمن أحبته في حياتها إلى ربح أبدي يبقى ما دامت الرواية تُقرأ فأغنيس "آن" تتزوج ويتسون "ويتمان" وتعيش معه الحياة التي تَمنتها ، الحياة التي لم تحظَ بها . لذا فالنهاية حزينة لو استطعنا إدراك ما وراءها من أسس قامت عليها . تنتهي بعدها مذكرات أغنيس وبنهايتها ينتهي العمل .

بعد ظهور روايتها الأولى "أغنيس غري" بسنة ، نشرت آن روايتها الأخرى والتي فاقت روايتها الأولى حجمًا ومستوًى فنيًا وموضوعيًا في عام 1848 قبل وفاتها بعام تقريبًا . هذه الرواية هي الأخرى استمدت آن الكثير من حياتها في كتابتها ولا سيما من مصدرين مهمين ، الأول عملها مربيةً لدى أسرة إدموند روبنسون في منطقة ثورب غرين ، حيث عملت آن خمس سنوات واستمرت في تواصل مع بنات إدموند روبنسون (الذي تبيّنت علاقتها معهم على نحو أوضح في رواية أغنيس غري) بعد تركها العمل ، والثاني على حياة أخيها برانويل برونتي ووقوعه في غرام السيدة روبنسون التي أحبها على نحو محموم بعد أن عمل مرشداً لابنها إدموند في ثورب غرين مع أخته ، وكان يمني نفسه بزواجها بعد وفاة زوجها (يمكن رؤية بعض النقاط المتشابهة التي تُذكر في رواية قصر ويلدفيل إلا أنها نقاط عرضية والوقوف عندها يستدعي دراسة تحليلية ونقدية مفصَّلة للعمل ليس هذا مقامها) . هذان المصدران الرئيسان اللذان ارتكزت آن عليهما في خلق شخصياتها وعرض المجتمع ونقده إضافة إلى المواضيع الأخرى التي تضمها الرواية- لا يمكن أن نُوعز فكرة العمل وإلهامه إليهما بالكامل فكما تقول كاتبة سيرة آن برونتي وينفريد جيرن : "لم تكن رواية نزيلة قصر ويلدفيل مجرد دراسة عن شخصية فاسقة (شخصية هنتنغتن زوج هيلين) بل تقديم لمجتمع فاسق ، ولا يمكن تعريف شخصيات الرواية بأنها تصوير لشخص محدد أو مجموعة أشخاص عرفتهم آن ، لكن -وبوضوح- لأصولهم التي كانوا

أبعد من أن يبحثوا فيها ، إن عالم غراسدايل (حيث عاشت هيلين مع زوجها سنوات زواجها) هو في الأساس البيئة الاجتماعية لقصر ثورب غرين" . لا ينفع القارئ الوقوف كثيرا على نقاط التشابه والتقاطع ما بين حياة آن ومن عرفتهم وبين الرواية وشخصياتها إلا في التحليل المفصّل كما ذكرت آنفا* .

إنَّ رواية نزيلة قصر ويلدفيل واحدة من بواكير الأعمال الروائية النسوية ، فمواضيعها المتنوعة التي تركزت حول شخصية البطلة هيلين منحت زخمًا كبيرًا للكثير من القضايا النسوية في المجتمع الإنجليزي في وقتها ، وسلَّطت الضوء على الكثير من المفاهيم مثل عمل المرأة ، واستقلالها المادي ، وأدوار النوعين (الجندر) ، والعنف الأسري ، وترك المرأة لزوجها ، والزواج الإجباري ، وانعدام ذات وخصوصية الزوجة ، وتكريس حياتها لخدمة زوجها وسعادته ، إلخ ، ونُوقِشت هذه المواضيع جليا في العمل ضمن متن الأحداث الواردة فيه . ولا نحصر مواضيع العمل في الجانب النسوي فقط ، بل ضمَّ كذلك مواضيع مهمة أخرى مثل تربية الأولاد والبنات والتفريق بين تربية الاثنين ، التي كان لهيلين رؤيتها المخالفة لرؤية المحيط في نظامه التربوي المُفرِّق بينهما ، وحال المجتمع الفاسق المتهتك وعلاقات أفراده المتضعضعة ، والخيانة الزوجية ، والعلاقة الزوجية السيئة ،والحب ، والأمومة . كما يمكن ضم الرواية إلى أنواع مختلفة من بينها الرواية الاجتماعية ، ورواية الأفكار عبر طرحها ونقاشها للأخلاق والدين والفضائل فضلا عن رواية رسائلية ورواية يوميات .

هذا الثراء الموضوعي توزع في أجزاء الرواية الثلاثة ، وتناوب كل عرض مواضيع معينة من القصة التي امتدت لأكثر من أربعمئة صفحة ، وتميّز كل جزء بسارد خاص وأسلوب سرد مختلف وزمان ومكان خاصين به . لنقف أمام عمل متكامل ومميز في بنيويته وسرديته .

يُسرد الجزء الأول من العمل في رسائل يكتبها جيلبرت ماركهام إلى خطيب أخته هالفورد ، ويقص في هذه الرسائل حال هذه السيدة الغريبة "غراهام" التي حلّت في بلدتهم وسكنت في قصر قديم "ويلدفيل هال" يعود إلى الحقبة الإليزابيثية والذي لم يُسكن منذ سنوات عديدة شغلته مع ابنها "آرثر" وخادمتها "راشيل" . وبعد بداية قوطية حول هذه السيدة التي بدا عليها أنها أرملة شابة وغامضة ، يبدأ سكان البلدة ومن بينهم جيلبرت وأمه وأخته في التعرف على هذه السيدة وتكوين علاقات معها ، إلا أن طبيعة هذه السيدة الحذرة والمنعزلة والمتكتّمة ، وتواصلها اللافت مع فريدريك لورانس (أحد سكان هذه البلدة ويُكشف عن قرابته بها في الجزء الثاني) يثير الشائعات حولها وماضيها يصل إلى التشكيك بأخلاقياتها ، ينبري ماركهام في الدفاع عنها وعدم تصديق ما يقال عنها ، ويقع تدريجيًا في غرامها . تعمل السيدة غراهام في رسم اللوحات في كسب دخلها المادي لتعيش في هذا القصر الذي هُجر طويلاً ، لكنها تضيق ذرعًا بتدخلات أهل البلدة ، ثم اهتمام جيلبرت بها واعترافه بحبه لها ، لتكشف له عن حقيقة شخصها وماضيها وما مرت به حتى انتهى بها المطاف هنا .

الجزء الثاني من العمل ، تتولى فيه هيلين هنتنغتن (السيدة غراهام اسم مستعار لها بعد هروبها من زوجها) سرد قصتها في يومياتها في السنوات التي سبقت قدومها لتسكن في قصر ويلدفيل (استرجاعية للأحداث الماضية) التي أعطتها لجيلبرت كاشفة له هُويتها وحياتها الماضية . ينقلها جيلبرت كما هي في رسائله إلى هالفورد إلا أنه لا توجد إشارة إلى هذا النقل لأن الصوت السردي صوت هيلين والأسلوب السردي هو اليوميات ، ويغيب جيلبرت عن هذا لكنه يحضر قارئا لهذه اليوميات ، والقارئ العادي وخطيب أخته هالفورد يقرآها بقراءة جيلبرت لها (قراءة ضمنية داخل قراءة ضمنية ؛ يغيب الوسيط "جيلبرت" بل تصبح قراءته وقراءة هالفورد وقراءة القارئ متزامنة وواحدة) . يمثل هذا الجزء من الكتاب القسم الأكبر من العمل ، وفيه تدور أغلب مواضيع الرواية المهمة والرئيسة ، فبعد بداية زواج ظنته هيلين سعيداً ينقلب عليها وبالاً في أكثر من خمس سنوات من المعاناة . تحاول خالتها رفض زواجها من هنتنغتن محاولة تبرير اعتراضها على سوء سمعته وسلوكياته الفاسقة إلا أن هيلين ترفض ما يُشاع عنه وتصرُّ على زواجه (نرى في هذا الإصرار على الزواج ورفض ما يُقال عنه- ذات السمة حين أصرَّ جيلبرت على رفض ما أُشيع عن علاقة السيدة غراهام ولورانس فريدريك وما قيل عنها وبقي متمسكًا برأيه بشأنها ودفاعه عنها وسمعتها وأخلاقها) .

لا ينفك تطور شخصية هيلين بتقدم الأحداث وتعددها وتنوع مواضيع الراوية بل نلتمس في قراءة هذا الجزء بأحداثه المأساوية التي أصابت هيلين تطور شخصيتها سُبكت وحُبكت على نحو متقن جدا ما بين "أحبه (تقصد زوجها هنتنغتن)

وأكرهه" . تمر شخصية هيلين خلال هذه السنوات ما بين حياة العزوبية والزواج والهروب والترمل والزواج مجددا بمراحل مختلفة ومتعاقبة ، تخلق من هيلين هيلينَ أخرى ، هي في النهاية نتاج للمجتمع الفاسق الذي عاشت داخله في غراسدايل والمعاناة والمأساة والأخلاق والقدر والدين :

عزباء متحمسة لإصلاح زوجها .

المرحلة الأولى في شخصية هيلين تمثلت في كونها عزباء غريرة وقعت في غرام هنتنغتن ورضيت به رغم سمعته وسلوكياته التي شاهدت بعضها لأنها أحبته وطمحت لإصلاحه مفرطة التقدير بقدرتها ومخدوعة بكلامه المعسول ووعودها المُلونة "لو تتحدثين معي كل يوم سأتحول إلى قديس" هذا القديس الذي سيكشف عن قدسيته المريعة والشنيعة بعد الزواج .

- زوجة تحاول إرضاء زوجها وإصلاحه ثم الصِدام والصبر عليه .

بعد الزواج تتكشَّف لهيلين مساوئ زوجها وسلوكياته اللا أخلاقية وإدمانه الكحول ولقاءاته مع مجموعته المتهتكة ، ويتضح لها أن مساعيها مهما تكاثفت فهي فاشلة ، وأن زوجها لا يطمح لإصلاح نفسه ، ولا يستمع إليها إلا من أجل إسكاتها والتخلص من مواعضها التي يضيق بها ذرعا .

- أمٌّ تلتهي بابنها ثم تحاول تقبل زوجها .

تشهد المرحلة الثالثة من تطور شخصية هيلين منعطفًا مهمًا بعد أن تصبح أمًا ، فالأمومة تحوّل اهتمام هيلين وانشغال فكرها من زوجها الميئوس منه إلى ابنها ، ثم تقبل زوجها كما هو لتعلن عن أول فشل وخيبة أملها سعت لأجلها قبل وأثناء زواجها .

- اكتشاف خيانة زوجها له ومصارحته بالأمر .

أماطت خيانة زوجها اللثام عن هيلين جديدة ، هي الطور الأهم من أطوار شخصيتها في حياتها ، لتظهر بهيئة قوية وصلبة لا تُبدي ضعفها قُبالة أي أحد وتعيش حياة منفصلة مع زوجها في زواج ظاهري فحسب تحت سقف واحد . يُسدل الستار عن مرحلة تهتك سري عمل هنتنغتن على إخفائها عن زوجته وليبدأ الآن -بعد معرفتها بخيانته لها ومصارحته بالأمر- فصلٌ جديد من هذه العلاقة المشؤومة ما بين الاثنين سعى فيها زوجها إلى الإساءة لها بقدر الإمكان فتواجهه هيلين بجَلَد وصبر وثبات .

- رفض الخيانة والتمسك بأخلاقها وقيمها ودينها المسيحي وتعاليمه .

لم تضعف الخيانة وانفصال الحياة الزوجية بين الاثنين القيمَ والأخلاقَ التي اعتنقتها هيلين ، فالتقوى والإيمان المسيحيان يلعبان دوراً مهمًا في كونهما سلوى لمصابها يدعمانها في هذه المرحلة العسيرة من حياتها وكذلك ترسًا صلبًا يحميها من الغواية والانحدار الأخلاقي والقيمي للانتقام من زوجها ، فهي رغم كل هذا لا تفكر بالانتقام من زوجها عبر الخيانة وتعلل هذا "لن يجعله أفضل وسيجعلني أسوأ" .

- التخطيط للهروب وحماية ابنها من تأثير والده المتعمّد ومجتمعه المتهتك .

بعد أن تضيق بها الحياة مع هذا الزوج ذرعًا فإن الطور المهم الثاني في شخصية هيلين متمثلٌ في محاولة إنهاء هذه التعاسة والبؤس الذي تعيشه ، ولأجل حماية ابنها في المقام الأول من تأثير والده ، فكلما كبر ابنها زاد تأثير والده السيئ فيه وتفاقم همها وتضاعف قلقلها لتلفي نفسها لا خيار أمامها سوى الهرب من هذا الجحيم الذي تعيشه .

- حياة ما بعد الهروب .

في هذه القسم الأخير من يومياتها والجزء الثاني من الرواية الذي يتصل ببداية الجزء الأول ، الذي يسرده جيلبرت في رسائله لخطيب أخته ، تترسم آخر ملامح تكامل شخصية هيلين ، فخلال بضع سنوات ، تتحول من شابة ثرية غريرة محبة

يملأها ويدفعها طموح إصلاح حبيبها وزوجها وسحبه من عالمه إلى أم عزباء وامرأة مستقلة تعيش في فاقة عركتها الحياة وتعتمد على نفسها في جني قوتها وتربية وحيدها .

في الجزء الثالث الأخير من الرواية يتولى جيلبرت وهيلين مهمة السرد في رسائلهما إلى هالفورد وفريدريك على التوالي ، ويكملان فيه مُجريات الأحداث المتممة لقصة هيلين التي تعود إلى زوجها من أجل الاعتناء به بعد مرضه ثم وفاته ، وما يكتبه جيلبرت في رسائله (رسائل هيلين يقرأها هالفورد والقارئ بذات طريقة الجزء الثاني عبر الوسيط -جيلبرت- الضمني) عن تصميمه وإصراره في حبه الذي ينتهي بزواجه هيلين في نهاية شجية وعاطفية حملت في طياتها الصراع النفسي والرومانسية الخالصة .

تقدم آن في هذه الرواية عملاً إنسانياً عظيماً موضوعياً وجيداً فنياً بتقديم رؤيــــــــــــة بانورامية للمجتمع الذي اختلطت به في ثورب غرين من عدة جوانب حياتية وفكرية وأخلاقية ودينية تمثلت في شخصيات العمل الرئيسة (هيلين وهنتنغتن وجيلبرت) . وتمَّ هذا التقديم عبر شقين رئيسين من السرد بضمير الشخص الأول . فما يخص الجزئين الأول والثالث فإنهما يُسردا بأسلوب الرسائل ، الجزء الأول رسائل جيلبرت فحسب ، ونرى في الجزء الثالث من الرواية تمازج الصوت السردي في نسج الحدث بتوازٍ دون إخلال أحدهما بالآخر بل يتعاقبان ويتتابعان في رسائل جيلبرت إلى هالفورد وهيلين إلى فريدريك . كان الصوت السردي لكل منهما

واضحًا يحس القارئ بتميّزه عن الآخر سواء من لغته أو فكره . أما السرد في الجزء الثاني الخاص بيوميات هيلين وهنتنغتن التي تدونها في أوقات متباعدة متصاعدة منذ مرحلة ما قبل زواجها وحتى فرارها . ويطبع على يومياتها سمة التحليلة للسلوكيات والعمق النفسي الذي تسبر غوره لكشف أسبابه سواء من خلال سرد الأحداث أو الحوارات .

تُعرض الشخصيات جميعا عبر الساردين الرئيسين لذلك فهي تحدد القارئ بمنظار وسياق رؤية معين مهما حاول السارد الحياد في نقله وعرضه فإنه يحرم الشخصيات حرية الدفاع عن ذواتها وأفكارها وسلوكياتها ، وهذا ما يجعلنا نُسلم إلزامًا بصدق السارد وما يرويه ، ونأخذ به في تحليل صراع الخير والشر في العمل وعند الشخصيات ، فأي ظلم قد يقع على الشخصيات أو إطراء مبالغ به فإن المسؤول الأول عنه هما هيلين وجيلبرت .

صراع الخير والشر

إنَّ الموضوع الرئيس الذي يضم جميع أحداث الرواية مُشكّلا إطارًا وخلفية هو صراع الخير والشر والفضيلة والرذيلة والدين والكفر وما يتفرع عن هذه الأطراف الستّة المتنازعة من سلوكيات وأفعال وأقوال وأفكار في الرواية .

تتقدم هيلين لتكون رمزَ الخير المطلق كما نقرأ هذا في يومياتها عبر ما كنَّته لزوجها قبل زواجها من محاولة إصلاحه ثم نصحه والصبر عليه بعد زواجها إلى أن وصلت

إلى مرحلة التسليم ثم الصدمة باكتشاف خيانة زوجها لها وإصرارها على أخلاقياتها في وجه الإغواءات رافضة الاستسلام له وسيلةً للانتقام ثم هربها فعودتها لنجدته وإعانته في مرضه المُميت . تسرد وتبرر هيلين كل أفعالها وأفكارها ومعتقداتها في يومياتها ثم في رسائلها لأخيها ، هذه الخيرية والإنسانية مُزجت بإيمانها بالرب وبالعقيدة المسيحية التي تتصارع مع قوى الشر في العمل ، الشر المتمثل في شخصية هنتنغتن . إن الشرانية عند هنتنغتن متعددة الوجوه سواء في معتقداته وأفكاره وأفعاله ، وتجاوزت حدودها الإنسانية المتمثلة في شخصه ليصبح رمز الشر الإنساني المطلق في صراعه مع الخير في العمل ، وحلبة الصراع هي الحياة الزوجية . يأخذ مسار الصراع نمطًا اعتياديا تمر به هيلين وهنتنغتن ، وتكون الغلبة في صالح هنتنغتن في المراحل الأولى حتى الوصول إلى مرحلة الذروة ثم تبدأ قوته بالانخفاض تزامنا مع صعود قوى الخير المتمثلة بهيلين التي تنتهي بانتصارها وخلاصها . لكن هذا الصراع هو معركة شرسة حيث حرب الأفكار والأفعال والمقاومة بين جميع القوى المتضاربة ، وثمة المصرُّ على أفعاله وثمة المتردد الذي يأخذ جانب الخير مرة والشر في أخرى ، مما يعطي للعمل زخمًا قويًا وتشعبًا في الرؤية لا يتمثل في القوى الكبرى فحسب .

لا يقتصر الأمر كذلك على الشخصيات الرئيسة بل وكذلك على شخصيات دون رئيسة مثل أنابيلا وجيلبرت في هذا الصراع وثانوية مثل لورد بورو وهارغرايف وكذا الأمر في تعدد حلبات الصراع وإن كانت حلبة الحياة الزوجية هي السائدة ، هذا التعدد منح صراع الخير والشر توازيًا في قواه في الوقت الذي لا يشهد تغليب طرف

على طرف بالكامل وإن انتهى بموت هنتنغتن وزواج هيلين مرة أخرى ، لكن هيلين لم تستطع أن تُعيد هنتنغتن إلى جادة الصواب حتى في فراش موته ، وسقطته وتدهور صحته ليسا بسبب هيلين بل القدر المكتوب سلفا . ونشهد عدم تغليب نوع على نوع في الخير والشر وإن تمثل طرف الخير الرئيس في شخصية الأنثى "هيلين" والشر في شخصية الذكر "هنتنغتن" فارتدت هيلين ثوبًا ملائكيا وهنتنغتن ثوبًا شيطانيًا وبقيا في احتدام مستمر حالف القدر هيلين في صراعها وحياتها في آخر الرواية .

---

* نرى انقسام شخص وحياة برانويل برونتي في عدة شخصيات في العمل ، فالجانب المتهتك والفاسق والمنحل وإدمان الخمر نجده في شخصية هنتنغتن ، وكذلك ساهم شخص إدموند روبنسون (الذي عملت آن لديه خمس سنوات) ومجتمعه في خلق هنتنتغتن ، والجانب المحب والمولع بإخلاص من شخص برانويل للسيدة روبنسون في شخصية جيلبرت ماركهام الذي أحبَّ هيلين بعد تركها ثم بقاؤه مخلصًا في حبها ومنتظرًا إياها حتى تزوجها بعد وفاة هنتنغتن ، وهنا المفارقة أن برانويل لم يتزوج السيدة روبنسون (تزوجت آخر بعد وفاة زوجها) بل إن عدم قدرته على زواجها والمشاكل التي واجهته والعراقيل في مسعاه هذا أودت به إلى الإفراط في التهتك وإدمان الخمر والأفيون ثم الموت بعد تدهور حالته الصحية . أما شخصية هيلين ولا سيما في جانبيها الأخلاقي والديني فهما مستــــــــــــــــمدين من شخص آن والتزامها

الأخلاقي والديني المسيحيين وكذلك من حياة السيدة روبنسون . لذا يمكن -وبالرجوع إلى قول وينفريد غرين فإن شخصيات قصر ويلدفيل- قول إن شخصيات العمل هي خليط من أشخاص عرفتهم آن وتخيّلتهم بعد صهرها معارف حياتها وعملها في بوتقة واحدة ثم استخلصت شخصيات متنوعة من هذا الخليط الذي مرَّ عليها في حياتها .

تتعدد البحوث والكتابات حول جذور هذه الشخصيات ، وكذلك فيما يخص العمل نفسه الذي أُهمل كثيراً ولم ينل حظه من المكانة والشهرة لحساب أعمال أختيها لأن عديد النقاد قالوا إن العمل لم يقدم شيئًا أفضل من رواية إيملي "مرتفعات وذرينغ" المنشورة في عام 1846 ، ورواية شارلوت "جين إير" المنشورة في ذات السنة ، بل وذهب بعضهم إلى أن آن أخذت من روايتي أختيها في بناء روايتها (ثمة بعض التشابه بين جين وهيلين) . هذا العمل الذي مقتته شارلوت لأسباب تخص موضوعه ووصفته بأنه "غلطة بأكلمه" بل ولم تمنح الإذن بإعادة نشره بعد نفاد طبعته ووفاة أختها .

مرتفعات وذرينغ الرواية الإنجليزية الكلاسيكية "المبتورة في ورشة عمل بريّة بأدوات يسيرة مصدرها مواد منزلية" على حد وصف أختها شارلوت برونتي . رواية واحدة كانت كفيلة بأن تجعل من إيميلي إحدى الأديبات الخالدات ، بعملها الجامح ولغتها التي تتأرجح تتابعيا ما بين الرقة الغارقة بالعاطفة البدائية (نابعة من أراضي هاورث البرية ، لم تَشُبْها أو تغيّر رونقها حياة المدينة ولا الزيف الإنساني الحضري) وبين القسوة والكراهية البدائية (استمدتها من حياة قاسية بدأت بوفاة أمها بعد ولادة أختها الصغرى آن ، ووفاة أختيها فيما بعد ماريا وإليزابيث ، وظروف عيش غير مرفَّهة سواء في المدرسة الداخلية حيث درست أو منزل سُكناها ، ثم في عملها مربيةً في وظيفة أشبه بالعبودية استمرَّت سبع عشرة ساعة لم تطقه إيميلي المرهفة الشعور والجسد) ، لنقف على لغة تمتاز بمفردات الحب والبغض ، وإحساس وشاعرية ، تنتمي إلى الأرض والبراري والطبيعة الحيّة والتلال والسهول حيث ترعرعت إيميلي . تكتب عن الحب بقلب عاشقة ملتاعة وتكتب عن الكره بسوط جلاّد لا يعرف الرحمة ، إلا أن مرتفعاتها لم تُكتب لأجل الرحمة بل كتبت للعذاب والألم فنشم في مفرداتها رائحة البغض والنكد والألم والحقد والتعب والإعياء والهزل والكآبة والظلام والسوداوية والجحيم والوحوش والشياطين والعذاب . وتستند إيميلي إلى ملكة مفردات غنية فنراها تستثمر المرادفات الكثيرة في تقوية نسيج عالمها المشبع

بالاختناق والضيق والضياع في أروقة وذرينغ تحت سطوة شر شيطاني انتقامي لا يعرف الرحمة متمثلاً في شخصية هيثكليف .

لسوء الحظ فقد قرأت الرواية في بادئ الأمر بترجمتها العربية (عن المركز الثقافي العربي) لأكتشف أني قرأت نصًا مشوَّهًا بعد أن وجدت خطأين في السرد ، يتحول فيه السارد بضمير المتكلم -الذي كان الأسلوب السردي الوحيد في الرواية- إلى سارد عليم ، وبعد التأكد من النص الأصلي هالتني الكارثة وأنني قرأت ما لم يجب أن أقرأه* ، فلم أجد بداً من العودة مباشرة وقراءة النص الأصلي بلغته الإنجليزية .

تدور أحداث الرواية في ثلاثة أجيال (الجيل الأول : ثانوي ، والآخران : رئيسان) لعائلتي إيرنشو ولنتون ، في أكثر من ربع قرن من الزمن . تتوزع الشخصيات في العمل على نحو متتابع ، مجموعة شخصيات تلو الأخرى مع ثبات شخصيتين هما الشخصية المحور "هيثكليف" والشخصية الساردة (بؤرة السرد) للقصة وعرّابة الرواية الخادمة إلين دين "نيلي" .

وما بين مرتفعات وذرينغ وقصر ثروشكروس غرانغ تدور رحى صراع عنيف بين الحب والكره ، والخير والشر ، تتمازج هذه الأقطاب الأربعة وتتحد في تكوين شخصيات العمل ، فلا تتفرد شخصية بقطب حتى ينازعها قطب آخر باستثناء هيثكليف الذي مثّل قطب الشر وإلين دين التي مثَّلت قطب الخير . تبدأ عجلة الرواية بالتحرك قدما بظهور اللقيط هيثكليف مع الأب إيرنشو جالباً إياه من زيارته إلى ليفربول ، لا يعرف له أصل ولا أثر يُقتفى ، تتداخل عوامل القدر والإنسان في تكوين علاقات حب

وكره ما بين الشخصيات الرئيسة في كلا الجيلين الثاني والثالث لتشكل مجموعة من المراحل والفصول التي تستوجب الوقوف والدراسة على حدة ، ومن أبرزها حب هيثكليف وكاثرن إيرنشو ، ثم كره هيثكليف لعائلتي إيرنشو ولنتون وسعيه الدؤوب في محو أثر هاتين العائلتين على مدى سنوات طويلة .

هيثكليف

(حب متطرف وشر مستطير)

يحوز هيثكليف على البطولة في العمل ، ولو اقتصر الحديث عليه لما ظلمنا الرواية ولا انتقص من قدرها شيء فكل الأحداث تقريبا مرتبطة به وتدور حوله من قريب أو بعيد . وهي شخصية ذات تركيب عجيب من الشر الشيطاني الانتقامي الذي لا يعرف الرحمة والحب البربري الهمجي الذي لا يعرف الكلل ، ضارباً عرض الحائط الحدود الفاصلة ما بين الحياة والموت ، ويجعلهما وسيلة يحب من خلالها وينتقم عبرها . لا يمكن تعريف الحب لديه بمعاني الحب المألوفة عموماً فحبه موَّجه لشخص كاثرن فحسب ، يسعى من أجله لينتقم من كل سبب فرَّقه عنها ، ومِن كل ما له صلة بها . وهنا المفارقة الغريبة في هذا الحب المتطرف غير المعتاد أو لأسمِّه "الحب الشراني" الذي يصبح دافعاً قوياً للانتقام والكراهية والبغض والسادية ، تتسلل روح الشيطان في جسده الضخم والقوي ، فبهجته في تعاسة من يكرههم ولهم قرابة نسب بحبيبته ، وراحته في عذابات من ينتمي للعائلتين كانتا سبباً في تمرّده على ذاته

الإنسانية التي قُتل فيها كل الخير تقريبا وحوّطت بالأسوار العالية بقاياه فمسخته عفريتًا بشعًا وغولاً مفترسًا ووحشًا فظيعًا- سواء من كانوا سببًا مباشرًا أو من هم برآء من خطيئته . تلتمس شخصيات ضحاياه هذه السمات المتوحشة والشرّانية فتقول إيزابيلا لنتون (زوجته) لنيلي :

- وحش! أيمكن أن يُفنى خلقه أو يُمحى ذكره!

- صه صه! إنه كائن بشري . كوني أكثر تلطّفًا ، ثمة رجال أسوأ منه .

- إنه ليس ببشري .

-

ويقول إدغار لنتون لابنته كاثرن :

- لا لم يكن ذلك لأني أكره السيد هيثكليف بل لأن السيد هيثكليف يكرهني ، إنه الرجل الأكثر شيطانية ، بهجته في ظلم وتدمير من يكرههم إذا منحوه أيسر فرصة لفعلها .

عرفت هذه الشخصيات المحيطة به طبعه الشرّاني ، ويعرفها القارئ بتقدمه في القراءة حتى يصل إلى مرحلة يقف بها على شخصية عجيبة ، ومتعددة الهُويات ، فلا هي بالشريرة المطلقة ولا يبدو عليها أنها تحمل سمات خير ، بل إن الخير فيها يخشوشن ويتصلب فيبدو صورة من صور الشر . إن الحديث عن هذه الشخصية لا يكتمل ولا يُؤتي أُكله دون البحث في الأسباب التي أدت إلى جعله هكذا ، ولا بد كذلك من فهم علاقته بكاثرن إيرنشو التي تمثل هي الأخرى هيثكليف آخر ، لكنها هيثكليف

إنثوي لم تُتحْ لها الفرصة في أن تفترَّ عن نابها وتفترس ضحاياها بالشكل الذي أتاحه القدر لهيثكليف ، لذا فإن فهم هيثكليف وعلاقته بكاثرن قد يُوصلنا إلى نقطة محورية في تشابه هاتين الشخصيتين أو الانقسام الثنائي لفكرة ما أو شخص تعتّق كثيرا في مخيلة إيميلي .

تبدأ قصة هيثكليف حين يعود به إيرنشو الأب من ليفربول بعد أن يجده مشردا في الشارع وبلا مأوى ، ويسميه هيثكليف باسم ولد له مات صغيرا . تفتح هذه التسمية باب احتمالية علاقة سِفاح جمعت ما بين أخوين (هيثكليف وكاثرن) وليس بالضرورة أن تكون إخوتهما إخوة دم ، بل هي إخوة من نوع خاص لا يحقُّ لأي علاقة أن تجمعها وتفكَّ أزرار ثياب جسديهما دون أن تصيبهما اللعنة ، التي تجسدت في هثيكليف . (خطر ببالي أن هذه العلاقة بين هيثكليف وكاثرن قد ترمز لحب بين إيميلي وأختها آن ، أو إيميلي وأخيها برانويل . وليس بالضرورة أن تكون علاقة فعلية ، لكن محاولة إيميلي أن تجسِّد طبيعة ومآلات هكذا علاقة ، وجعلت من سبب التسمية وإشارات أخرى سأذكرها قد تكون تلميحًا للعلاقة الحقيقية المقصودة التي حاولت سبر غورها وعرضها في عملها . لكنني لا أريد أن أختلق فكرة ثم أحاول إثباتها من النص بليٍّ عنقه بل سآخذ النص بما يحويه من دلالات قد تُثبت ما ذهبتُ إليه) . ينال هيثكليف الطفل حب وإيثار الأب إيرنشو ، وتفضيله على ابنه هندلي وابنته كاثرن ، هذا التفضيل الذي يطرح أسئلة مهمة : ما مزية هذا الطفل الذي جلبه من الشارع ليفضّله على ابنيه؟ ما احتمالية أن يكون هذا الابن هو ابنه؟ ما دوافع إيرنشو الأب من فعلته هذه وحظوة هيثكليف الطفل لديه؟ والأهم من كل

هذا ، هل اعترف إيرنشو الأب لهيثكليف عن سبب ما قام به لأجله؟ هذه الأسئلة التي تبقى أجوبتها ظنية لا قطعية ، ستعطينا أول الإشارات عن وحشية العلاقة بين كاثرن وهيثكليف ، وكيف كبر الحب وتضخَّم ، ثم انقلب وبالا عليهما ، وخلق من هيثكليف واحدة من أشنع الشخصيات الشريرة في عالم الرواية .

تنقلب حال هيثكليف بعد وفاة الأب ، ويبدأ هندلي برحلة انتقام بأثر رجعي من هيثكليف ، عازلا إياه عن الأسرة ، ومُنزلاً قدره إلى درجة الخدم في قصر ويذرنغ . ونتيجة لهذه الفعلة ، تنمو بذرة الشر شيئًا فشيئًا وتمسخ هيثكليف إلى كائن خيالي الشر ، فنقرأ قوله وهو ما يزال فتًى لنيلي :

سأكون قذرا كما أحب ، ويُعجبني أن أكون قذرا ، وسأبقى قذرا .

ويقول :

أحاول أن أستقرَّ على الطريقة التي أسدد بها الدين لهنـــــــــــدلي . لا يهم طول المدة التي أنتظرها إذا استطعتُ فعلها في الختام . آمل ألا يموت قبل أن أفعلها! . . . كل ما أرغب به أن أعلم أفضل وسيلة! اتركيني وحدي ، وسأجد خلاصي : فحينما أفكر في ذلك لا أشعر بالألم .

من هذين الاعترافين لهيثكليف نقف على أهم سمتين خلقهما لنفسه : القذارة ولذة التفكير بالانتقام المُنسية للألم . ترافق كاثرنُ هيثكليفَ في سنوات حياته الأولى وبعد انقلاب حاله بوفاة إيرنشو في حب طفولي ومشاعر نقية تكبر معهما إلا إن ضِعة قدر هيثكليف الاجتماعي يجعل من كاثرن مترددة من الارتباط به ، أو هذا في

الأقل ما تعلن عنه صراحة ، لتزداد الفجوة بينهما بدخول إدغار لنتون على خط الأحداث وغرامه بكاثرن ، التي لا تجد عائقا من حبه وقبول الزواج به ، مع هذا التغيّر الرئيس الثاني في حال هيثكليف تزداد حدة هذا التضخم الشراني والتشوّه النفسي الذي سيتوَّج بانتقام مرير لا تخبو ناره سنوات طويلة . ويعترضنا عارض هنا متمثل في مشاعر كاثرن تجُاه هيثكليف وإدغار ، فتصف مشاعرها لإدغار مثل أوراق الشجر المتغيّرة مع الفصول ، في حين هيثكليف صخرة راسخة لا تتغير (في هذا التوصيف استطراد يسير على طبيعة لغة إيميلي الممتدة الجذور في الطبيعة ، فتوصيفاتها نابعة من الطبيعة ، التي رآت أنها -كما تشير وينفريد إحدى كاتبات سيرتها- منتهية في ذاتها . فهم العلاقة بين إيميلي والطبيعة حيث عاشت في هاورث يجلي عن أبصارنا الغبش أولا عن مادة لغتها ومن أين استمدتها ، وثانيا في فهم علاقة شخصيات روايتها بالطبيعة والأراضي المحيطة بهم ، فتذكر على سبيل المثال كيف كان يتسلل هيثكليف وكاثرن في صباهم إلى الأراضي في وذرينغ وقضاء ساعات يتجولون فيها ، وهنا تعيد إيميلي استثمار خبرتها الحياتية في هاورث وكيف قضت طفولتها في تلك الأراضي البور ذات التلال ، ومرافقتها أختها الصغرى آن إلى هناك ، التي كانت هي الأخرى ذات علاقة مميزة مع الطبيعة ظهرت في قصائدها وروايتيْها) . ثم تعترف كاثرن لنيلي عن ماهيّتها النفسية وتشابهها مع هيثكليف فتقول : نيلي لأنه يشبهني أكثر مما أشبه نفسي . وبغض النظر ممَّا قُدَّت روحانا ، فروحي وروحه متشابهتان .

وتقول :

نيلي أنا هيثلكيف! إنه دائما ، دائما في عقلي : ليس بسلوًى لنفسي أكثر مما أنا دائما سلوى لها لكن بكونه ماهيتي .

هذان الاعترافان وبالوقوف عندهما ، أميل إلى إنَّ شخصيتا كاثرن وهيثكليف هما انقسام لذات واحدة ، ولا يمكن أخذ أحدهما بانعزال عن الآخر ، فهما كتلة واحدة متداخلان ومتجذِّران بعضهما ببعض ، لذا فإن الانتقام أحدهما من الآخر هو انتقام من الذات ، وحب أحدهما للآخر هو حب الذات ، والنتيجة ستكون أن الخير والشر الناتج عنهما يفوق الوصف والخيال ، فهما نقيان ولا تشوبهما شائبة ، ويُقدَّم بروح بربرية همجية مترعرعة في أرض بور ، ومنتمية إلى الطبيعة التي لا تخرج عنها . وبالعودة إلى طبيعة العلاقة التي جمعت الاثنين أو الواحد (لو افترضنا أن إيميلي خلقت شخصيتين هما في الأساس تعبير عن عشق المرء لذاته) يقول هيثكليف معترفًا لكاثرن قُبيل وفاتها : لقد علَّمتِني الآن ما أقساك ، لقد كنتِ قاسية ومخادعة . لماذا احتقرتني؟ وخنتِ قلبي يا كاثي؟ لا أجد كلمة مواساة واحدة . أنتِ تستحقين هذا . لقد قتلتِ نفسكِ . نعم ، قد تقبِّلِيني ، وتبكين ، وتغصبين قُبلاتي ودموعي اللاتي ستُخرِّبُكِ وتلعنُكِ . لقد أحببتني وقتها فبأي وجه حق تركتني؟ بأي حقٍ أجيبيني لأجل نزوة حقيرة ألَمَّت بكِ تجُاه لنتون؟ لم يكن بإمكان التعاسة أو الطبقية ، أو الموت ، أو الله ، أو إبليس ، أن يفرِّقوا بيننا . أنتِ ، وبإرادتكِ ، فعلتِها . لم أكسر قلبك لقد كسرته بنفسكِ ، وفي غمرة انكساره كسرتِ قلبي معه .

وأسوأ ما في الأمر أنني قوي . هل أرغب بأن أحيا؟ أي نوع من الحياة ستكون حينَ تكونين أوه ، رباهَ ، أسترغبين بالحياة وروحكِ في القبر؟

لكن هذا لم يكن يكفي ليمحو الحب ولا يزيل تأثيره من قلب هيثكليف بل سيتحول هذا الحب بعد موت كاثرن إلى حب متطرِّف ومُغالٍ (كما في مشهد حفر قبرها والرغبة برؤيتها وعناقها) ودافعٍ إلى الشر والانتقام من عائلتي إرينشو ولنتون ومحو ذكراهما من الوجود . تبدأ سنوات الشر المستطير على هاتين العائلتين وأفرادهما لتصل إلى درجة الانتقام من أبناء لا ذنب لهم فيما جرى له لكنه الشر الذي يُعمي صاحبه . يبدأ الانتقام بزواج إيزابيلا راسمًا من الزواج حقلا أمثلَ من السوء في التعامل والازدراء ، ويصل الانتقام من هندلي وإدغار (العدوان الرئيسان) بعد وفاة كاثرن إيرنشو إلى ذروته في طوره الأول وبموتهما يدخل الانتقام في في طوره الآخر من سليلهما (هرتون هندلي الذي يصبح ملكًا لهيثكليف بعد وفاة والده وخادما له في مرتفعات وذرينغ التي استحوذ عليها هيثكليف بسبب سوء تدبير هندلي وتدهوره الصحي والعقلي بعد وفاة زوجته فرنسيس ، وكاثرن إدغار) ، كل هذا من أجل محو ذكر العائلتين ، وفي سبيل هذا الهدف تموت زوجته إيزابيلا ، ثم يموت ابنهما (لنتون) الذي يستغله هيثكليف ليكون مطية للحصول على كاثرن إدغار التي ينالها في الأخير .

لا يفرق الانتقام الذين يناله هرتون وكاثرن شيئا من الذي ناله سابقيهم ، لكن من هذين الاثنين تبرز الذكرى الشبحية التي ستعجّل من نهاية هيثكليف . فالجسارة

التي امتلكتها كاثرن البنت هي جزء من جسارة كاثرن الأم (حبيبته) وبوفاة زوجها (لنتون هيثكليف) تزداد كاثرن قسوة وقوة وتشي هذه الكلمات بطبيعتها :

- لقد تركتني مدة طويلة أصارع الموت وحدي ، وما أشعر به وأراه الموت فحسب! أشعر كالموت!

أما هرتون فإنه رغم حبه لهيثكليف وكره الأخير له فقد امتلك ما لا يستطيع هيثكليف مقاومته :

- لكن حين أبحث عن والده في وجهه ، أراها في كل يوم أوضح! ما أكثر شبهه بها بحق الشيطان؟ بالكاد يمكنني تحمل رؤيته .

هرتون هو الضربة القاضية التي اشتدت شراستها بتقدم الزمن على هيثكليف حتى وصلت به إلى حتفه .

***

وما أستدرك به ما سبق هل هيثكلف شرير بالمطلق؟ الجواب لا . إنَّ شر هيثلكيف مقتصرٌ على من آذوه ، لكنَّ الآخرين ليسوا أهلاً لنيل خيره أو إنه فقد القدرة على منح الخير أو حتى نسى ما هو الخير . وفي تقرب هيثكليف وصداقته للخادمة دين دلالة على بقايا الخير فيه فهو لم يحاول إيذاءها ، ويرى فيها شخصاً قريبا له يفضي

إليه بأسراره ويحكي له عن حاله في أكثر من مرة ، وإن دل هذا على شيء فهو إنَّ نزعة الشر عنده موجَّهة لا عبثية .

وكيف تُفسَّر إساءته إلى كاثرن إدغار وهي قطعة من كاثرن إيرنشو ، التي من المفترض أن تكون قريبة إلى قلبه ، واستمرار ازدرائه لهرتون وهو الذي يذكره وجهه كل يوم بكاثرن إيرنشو؟

تبدو الإجابة الأكثر مقبولية في رأيي متمثلة في فقدان السيطرة على الانتقام ، وأن حبَّه لكاثرن حب خاص لا يمكن الوصول إلى ماهيته الفعلية لأنه تشوَّه ووصل مراحل امتزج فيها بالشر والأذية ، وصار تذكيرا بخيانة الذات الكاثرنية-الهيثكليفية للذات الهيثكليفية-الكاثرنية ، فهذا النقض للاتحاد بين الذاتين (أو الذات المنشطرة إلى نصفين) أعمى بصيرته بما لا يمكنه التمييز بين العدو والصديق في هاتين العائلتين ، وفقدان بوصلة الخير والشر فيما يخصهما ، ليصبح الجميع أعداءً له ، ولكل منهما أجله ونصيب من الانتقام .

السرد في الرواية

إن السرد في الرواية قد نُسج بدراية ومعرفة ، توالى عليه السيد لوكوود والخادمة إلين دين "نيلي" بسرد بضمير المتكلم ، فقد أمسك بزمام عرض القصة وإنهائها لوكوود ، وأما إلين دين فقد كانت هي الشخصية الحاضرة في ثلاثة أجيال من الأسرتين وعاصرت موت جميع الشخصيات خلا كاثرن لنتون البنت وهرتون

إيرنشو ، والتي قصَّت على مسامع السيد لوكوود قصة هيثكليف والبقية بأسلوب حكّاءة لم تغفل أي جانب من جوانب قصتها الأمر الذي أثار اهتمام واعجاب مستمعها الذي قال مشيداً بها : لقد أتممتِ على نحو صائب سرد القصة بمتعة . هذه هي الطريقة التي أحب ، ويجب أن تنهيها بذات الأسلوب . أنا مهتم بكل شخصية ذكرتِها قليلاً أو كثيراً .

لذا فنحن نقف على مستويين من السرد والزمن ، السرد الآني الذي يتكفل به لوكوود والسرد عن الماضي الذي تتكفل به نيلي ، وهي هنا تلعب في قصتها دورين في آن واحد- دور الشخصية ودور القاصة ، إلا أن هذه القاصة لم تكن لتسرد القصة بمفردها ، فهي في الأخيرة شخص يعيش في مكان واحد ويلتقي بأشخاص محددين في كل حين ولا يمكنها أن تعلم ما يحدث مع الجميع في مكان تغيب عنه أو حدث بعيد عنها ، وهنا بالذات نقف على معرفة إيميلي بالفن السرد الذي انتهجته في جعل ساردتها متمكنة من مادة قصتها ، فترفدها بالمعلومات والأخبار والأحداث من قبل ساردين ثانويين (امتازوا أيضا بدوريْ المعايشة للأحداث وقصها) يمدونها بما تحتاج إليه لتكتمل معرفتها ، فكانوا الروافد الصغيرة التي تُزوِّد النهر السردي بماء الأحداث . يتنوع هذا التزويد بوسائل مختلفة وشخصيات متعددة ، سواء عبر سرد شفاهي كما حدث في حكي هيثكليف لنيلي ما وقع له وكاثرن لدى آل لنتون ، أو ما تقصه زيلا لها بشأن كاثرن البنت بعد دخولها إلى مرتفعات وذرينغ ، أو في رسالة إيزابيلا التي تقص فيها ما حصل لها وعايشته في أول يوم تصل فيه إلى مرتفعات

وذرينغ بعد هربها مع هيثكليف وما تلاه ، وفي حكي كاثرن البنت لها عن ذهابها وقت مرض الأخيرة إلى مرتفعات وذرينغ للقاء لنتون هيثكليف ، وفي حكي المرأة الخادم ، وفي حكي لنتون هيثكليف العليل .

بتجمع كل هؤلاء الذي يتناوبون بالتتابع وفي مدد مختلفة متقاربة أو متباعدة ، تكتمل فصول القصة التي امتدت لأكثر من ربع قرن لعرّابة الرواية إلين دين ، التي تلقي ما في جَعبتها في أحضان السيد لوكوود ود .

---

* إن ترجمة المركز العربي الثقافي خلقت نصاً مشوها ومحرَّفا وناقصا يستحق فاعله كما يصف الجاحظ المترجم الذي لا يتقن عمله "أن يُقام على المصطبة" أي يُشهَّر به كي لا يعود لتكرار جريرته أو يترك هذا العمل لمن هو أمين وصادق ومخلص متقن .

لم يكن مُقدَّرًا في ذهن شارلوت أن تكون "جين إير" روايتها الأولى عندما أتمَّت رواية "الأستاذ" التي كتبتها بعد سفرها مع إيميلي إلى بروكسيل في عام 1842 من أجل فتح مدرسة خاصة إلا إن الظروف العائلية والحياتية لم تُوفقهما لفتحها ، وكذا الحال مع رواية الأستاذ التي لم يُوفَّق نشرها حتى عام 1857 بعد وفاة شارلوت لتكون أول رواية تكتبها وآخر ما نُشر من أعمالها الكاملة .

سعت الأخوات برونتي بعد نشر ديوانهن المشترك بأسماء ذكورية مستعارة (كورير وإيليس وأكتون) في أوائل شهر أيار/ مايو 1846 -الديوان الذي لم يحظَ باحتفاء القرَّاء ولا بنجاح تجاري فقد بيع منه نسختان منه ؛ مما دفع الأخوات بإرسال عدة نسخ إلى أبرز شعراء عصرهن وعلى رأسهم وردوزورث مع رسالة إهداء كتبتها شارلوت- إلى نشر أعمالهن النثرية فقُيِّض لكل من إيميلي وآن ، الأختين الصُغريين ، قبول روايتيهما "مرتفعات وذرينغ" ، و"أغنيس غري" من قبل دار **Newby** ورُفِض عمل شارلوت "الأستاذ" في النصف الأول من عام 1847 .

حاولت شارلوت مجدداً مع أكثر من ناشر ونصحها الناشر السادس "**Smith, Elder, and Co**" لو أن لدى "كورير" عملاً آخر لننشره ، وأن السبب لا يكمن في سوء رواية "الأستاذ" لكن لدوافع تجارية فمن الأفضل نشر عملٍ آخر في

ثلاثة مجلدات للكاتب * ؛ أرسلت لهم شارلوت مخطوطة رواية "جين إير" في الثالث والعشرين من شهر آب/ أغسطس 1847 .

ومع أن الناشر "Smith, Elder, and Co" طلب إجراء بعض التعديلات على النص فقد رفضت ذلك شارلوت "كورير" لأنها عدَّلت على العمل كثيراً** وأن أي حذف آخر قد يطوِّح بالعمل ، ونشر العمل كاملاً في السادس عشر من تشرين الأول/ أكتوبر 1847 في غضون ثمانية أسابيع من إرسالها ، ولَمَّا تُنشر روايتا إيميلي وآن بعد ، اللتان نُشرتا لاحقا في أقل من شهر . حظيت رواية "جين إير" بنجاح كبير ، فوصفتها مجلة ويستمنستر ريفيو بأنها رواية الموسم ، وكتب الروائي "ثاكري" إلى ناشرها William Smith Williams*** بعد أسبوع من نشر العمل مادحًا إياه وطالبًا منه إبلاغ احتراماته للمؤلف ، الذي كانت روايته أول رواية إنجليزية كان قادرًا على قراءتها في يوم واحد . أهدت شارلوت العمل في طبعته الثانية في كانون الأول/ ديسمبر من ذات العام إلى ثاكري ووصفته في مقدمتها للطبعة بأنه "مجدد العصر الاجتماعي الأول" ، ويبدو أن هذا اللقب نتيجة لعمل ثاكري الشهير "معرض الغرور Vanity Fair" الذي انتقد به المجتمع الإنجليزي بعد الحرب النابليونية بسخرية وهجاء .

لم تكن ظروف كتابة رواية "جين إير" تقل معاناةً عن ظروف نشرها ، فقد كانت سنة 1846 سنة عصيبة ، شهدت استمرار تدهور صحة أخيها الأكبر برانويل نفسيًا وجسديًا**** ، ومرض والدها في عينيه وإعتامهما مما اُضْطُرَّ شارلوت للسفر مع

والدها إلى مدينة مانشستر لإجراء عملية جراحية تكللت بالنجاح ، إلا أن أسوأ ما في هذه السنة لشارولت كان متمثلاً في شقين الأول هو معاناتها من ألم الأسنان الذي استمرَّ طويلاً والآخر برفض الناشرين روايتها الأولى "الأستاذ" . وصفت شارلوت نفسها تحت كل هذه الظروف السيئة بأنها "مُنهكة ومكتئبة" وبدأت في ظل كل هذه الظروف الصعبة والمُتعبة في كتابة رواية "جين إير" ، وكما تحدد كلاير هيرمان في "سيرة شارلوت" مدة الكتابة ما بين شهرين آب 1846 وآب 1847 مع أن أول ذكر لقصر غيتسهيد في مخطوطة مُسوَّدة للعمل يعود تاريخها إلى عام 1844 . وشهد شهرَ آب/ أغسطس الذي قضته شارلوت مع والدها في مدينة مانشستر- ثلاثةُ أسابيعَ من كتابة مكثفة ومستمرة لرواية جين إير كما تذكر ريبيكا في "سيرة شارلوت" حيث كانت الأخيرة ضحية "الإثم والمعاناة" .

*

إن الشرائع والمبادئ لم تجُعل للأوقات التي يُفتقد فيها الإغراء : لقد جُعلت للحظات مثل هذه اللحظة ، عندما يتمرد الجسد والروح على قسوتها . جين إير .

*

لم تكن قصة جين إير بعيدة كل البعد عن شخصية شارولت وحياتها فقد استقت كثيراً من أحداثها وشخصياتها من حياتها الشخصيّة وما عاصرته في المدرسة الداخلية "**Cowan Bridge**" من ظروف سيئة ثم في المدرسة الداخلية

"Roe Head" الأخرى حيث درست وعملت ثم في عملها مربيةً لاحقًا أيضا .

صبَّت شارلوت كل هذه الخبرات والتجارب في روايتها وبطلتها جين .

تمتاز شخصية جين بالعقلانية وتحاول أن تزيح العاطفة عن قراراتها والاحتكام إلى ما يتوافق مع الواقع والعقل وما يعود بالنفع والمصلحة ويتوافق مع ذاتها ونفسها ، وهي أيضا ذات روح جامحة منذ صغرها تكبر معها هذه الروح والكبرياء بمرور الزمن فلا ترضى بالذل والهوان وتبقى عنيدة وشرسة الرأي والنفس ولا تنام على ضيم وصريحة المشاعر والإفصاح كما في كرهها لزوجة خالها سارة ريد أو مواقفها مع روتشيستر وسانت جون ، وتقول لزميلتها في مدرسة لو وود :

"لو كنت في مكانك إذن لكرهتها ، إذن لقاومتها ، ولو قد ضربتني بذلك القضيب إذن لانتزعته من يدها وكسرته على مرأى منها" .

وتقول : "على العكس ، إن لك فضلا كبيرًا : أنت طيبة مع من يعاملك معاملة طيبة . وهذا أقصى ما أطمع أنا فيه ، أبد الدهر . ولو أن الناس تعلَّقوا دائما بأهداب اللطف مع من يعاملهم بوحشية ، وظلم ، لو أنهم خضعوا دائما لهم ، إذن لمضى الأشرار على هواهم ، وإذن لما استشعروا الخوفَ أبدًا ، ولمّا قُدِّر لهم أن يغيروا ما بأنفسهم : على العكس إن ذلك خليقٌ أن يزيدهم إمعانًا في الغي والضلال . وحين نُضرب لغير ما سبب يتعين علينا أن نرد ، في قوة وعنف ، بضربة مماثلة . أنا واثقة من أنه يتعين علينا ذلك ، وفي قسوة كافية لتلقين من يضربنا درسًا لا يعود إلى مثل ذلك كرة أخرى" .

تبرز من كلماتها سماتها وطباعها التي بقدر ما تعطيها تأخذ منها لتبقى تخوض صراع العاطفة والعقل مانحةً العقل الحكم النهائي لكنها تمزجه بالعاطفة فيصبح نوعًا من "عقلانية عاطفية" فتقول : "إن العاطفة من غير عقل هي في الواقع شراب مخفف ولكن العقل الذي لا تلطفه العاطفة هو لقمة مريرة جافة في البلعوم ، فليس في ميسور البشر ازدرادها" .

تتجمع لدينا كل هذه الصفات الشخصيّة لجين ، الفتاة اليتيمة ، وتتطور في مراحل حياتها الأربع التي يتوزع العمل فيها :

- مرحلة الأولى : العيش مع زوجة خالها مسز ريد في غيتسهيد والمعاملة السيئة لأبناء خالها جون وأليزا وجورجينا .

في هذه المرحلة تنمو الروح الجامحة لجين ، وتكون المعاملة السيئة لأسرة زوجة خالها ، السبب الرئيس والكامن في بروز شخصية جين الجامحة والقوية وحتى ذات الطباع الحادة في وجه من يسيء لها والتي رغم قصرها فقد كانت كافية لنرى أثرها فيها لاحقا وفي تطور شخصيتها بكل سماتها في :

- المرحلة الثانية : المدرسة لو وود الداخلية وظروف الحياة القاسية والصعبة هناك .

تتعرف جين خلال السنوات الثماني التي قضتها في مدرسة لو وود على عالم جديد أول لم تعهده من قبل وتعاني في مدرسة يتكفَّل بها المحسن بروكلهورست ، وفي هذه المرحلة بالذات يظهر أول النقد الذي توجهه شارلوت في الرواية إلى

طبيعة الإدارة الكنسية المتشددة بحق الطالبات اللائي فقدن ذويهن وعشنَ عالات على أقربائهن- المتمثلة في بروكلهورست ، وكذلك تمزج ما بين نقدها للوضع وبعض التعاليم المسيحية على لسان جين :

- أحبوا أعداءكم ، باركوا لاعنيكم ، أحسنوا إلى مبغضيكم وظالميكم .

- وإذن فيتعين عليَّ أن أحب مسز ريد ، وهذا عمل لا أستطيعه . ويتعينَّ عليَّ أن أبارك ابنها جون ، وهذا شيء مستحيل .

- المرحلة الثالثة : قصر ثورنفيلد والعمل مربية لآديل والعلاقة مع مستر إدوارد روتشيستر .

شغلت المرحلة الثالثة من حياة جين الجزء الأكبر من العمل ابتداءً من العمل مربيةً ، وهي المهنة التي عملتها شارلوت وعانت فيها ما عانت لا سيما مع النظرة الازدرائية للمربيات فلا هنَّ يُعاملن معاملةً حسنة بكونهن مربيّات لا خادمات ولا هنَّ يعاملن معاملة خدم ، وقد أبدت شارلوت امتعاضها من هذه الحال في رسائلها ، إلا أن جين حظيت بمعاملة حسنة في قصر ثورنفيلد قبل أن يتغير مسار وضعها بعلاقتها الغراميّة مع السيد روتشيستر الذي يكبرها بالسن بقرابة عقدين . وقد يكون سبب هذا العلاقة الرئيس ما بين جين الفتيّة في مقتبل العمر وروتشيستر الأربعيني هو شعور جين وحاجتها إلى دفء الأبوة الذي حُرمت منه ، سواء جين أو حتى شارلوت وأخواتها فنرى غياب واضح لدور الأب رغم أن والدهنَّ كان حيًّا

في حياتهن ولعل التقصير العاطفي الأبوي أو حتى انعدامه الذي افتقدته الأخوات ظهر جليًا في أعمالهن وشخصياتهن . ويظهر جانبٌ حياتيٌ آخر لشارلوت في هذه العلاقة وخاصة الحب من طرف واحد الذي كنَّته إلى الأستاذ كونستانتن هيغير الذي درَّسها في بروكسيل وجسَّدت العلاقة بشكل أبرز في رواية "الأستاذ" ، وفي علاقة أخيها برانويل وحبّه للسيدة روبنسون عندما عمل مرشداً لابنها وهي علاقة بائت بالفشل أيضا ، فتمَّ المزج ما بين العلاقتين في علاقة جين وروتشيستر ، سواء من ناحية التصويرية العميقة للحب التي ظهرت بإنسانيتها وعاطفيتها صادقة جداً ومؤثرة أو في العارض التراجيدي والدرامي الذي منع زواج الاثنين . واضطرَّ جين للانتقال إلى :

- المرحلة الرابعة : مرحلة هاوس مور في مورتون والعلاقة مع سانت جون وديانا وماري والعودة إلى روتشيستر .

بلغَ نضج جين أوجه في هذه المرحلة ، حين تتساوى العاطفة مع العقل ويحكمان معًا شخصها ، واتخاذ قراراتها ، وإبراز الهُوية الجَينيّة المستقلة والطامحة والراغبة في تحقيق ذاتها ببروز وكمال لما أظهرته في مرحلة ثورنفيلد ، وهي الشخصية التي احتفت بها الأوساط النسوية لما أبدته جين من طموح وسعي لأجل إثبات كيان المرأة ومساواتها مع الرجل في المشاعر والجهد والاجتهاد والحياة وأنها ليست كائناً أقلَّ منه في شيء ، بل وفي الوقت الذي يعتقد أنها أقلُّ منه فهي وقتئذ تكون أكثر

من أي وقت آخر مساوية له ونظيرته وليست دونه . والرواية مليئة بهذه الروح الجَينيّة النسوية الثائرة ، والتي عملت الأخوات برونتي على إظهار المرأة في رواياتهن على عكس المد السائد وقتها في التصوير السطحي للمرأة ، الأمر الذي دفع الناقدة إليزابيث إيستـــــــــــــــلايك في القرن التاسع إلى شجب رواية جَين إير ووصفها بأنها "تجسيد للروح غير المنضبطة والفاسقة"***** .

- جين الزمي الهدوء ، ولا تحاولي الإفلات مني مثل طير طائش مذعور يغريه اليأس بالفرار ولو جُرِّد من ريشه كله .

- أنا لستُ طيرًا وليس في طاقة أيما شرك أن يُطبق عليَّ . أنا كائنة بشرية حرة ذات إرادة أمارسها الآن إذ أعلن أني سأفارقك .

*

السرد في الرواية

اعتمدت شارلوت في سرد الرواية على اختيار راوية داخلية للعمل وهي جين نفسها التي تسرد قصتها بصيغة "سيرة ذاتية" تكتبها بعد مرور أكثر من عشر سنوات على زواجها من روتشيستر ، أي في العقد الرابع من عمرها . يمتاز هذا الأسلوب بعدة مزايا منها :

- الخطاب الموجَّه إلى القارئ ، فجين تخاطب قرَّاءها كما في :

وليضف القارئ إلى هذا ، لاستكمال الصورة ، قسمات وجه ناعمة ، وبشرة نقية برغم شحوبها...

فهي لا تكتب نصًا متخيلاً تُوهمُ قارئها أو تحاول إقناعه بحقيقته لكنه نص سِيريّ تجعل القارئ عارفًا وفي تماس مباشر مع نصها وحياتها ، ولعل ما كتبته شارلوت على مخطوطة العمل الذي أرسلته إلى دار النشر حين خطَّت "سيرة ذاتية" يُعلل هذا الأسلوب ، ويجعل من رواية جين إير في ذات الوقت نافذة مُطلَّة على حياتها .

- السرد التصاعدي الذي تشوبه عشوائية حيث انقطاع سرد القصة في بعض الفقرات والأحداث والبدء بالتعليق عليها أو العودة إلى أخرى أسبق مستدركة وموضِّحة نقاطًا ناقصة ، أو حتى التحليل للأفعال التي تقوم بها في نوع من ميتا سردية ، كما في :

وكان ثمة سبب لهذه الحرية وتلك المتعة النادرتين ، سبب أمسى من واجبي الآن أن أطلع القارئ عليه . ألم أصور "لو وود" موطنًا بهيجًا يفيء إليه المرء عندما قلت إنها مكتنفة بالكثبان والغابات ،...

- تعتمد جين في سردها على الذاكرة ، ويمكنني أن أعدَّ هذا الأسلوب المستخدم في بعض سماته النواة الأولى التي سينمو منها أسلوب بروست في سباعيته "البحث عن الزمن المفقود" إذ القفز بين الأحداث وتداخلها والاعتماد على الذاكرة سرديًا وزمنيًا بعشوائيتها وعدم انتظامها ، وجين واعيةٌ بهذه سمة الذاكرة هذه فتقول :

ولكني لا أقصد أن أجعل من هذا الكتاب سيرة حياة نظامية ، ولن أفزع إلى ذاكرتي إلا عندما أعلم أن استجابتها سوف تنطوي على قدر ما من الإمتاع .

إلا إنها لا تجسِّد خاصيّة الذاكرة السردية في عدم انتظامها كما فعل بروست ولم تركّز عليها بل ركَّزت على القصة وأحداثها ، فغايتها القصة والموضوع قبل الفنيات الرواية والتقنيات السردية .

– لما كان السرد عن الزمن الماضي وتصاعديًا حتى وقت الكتابة ، فقد استثمرت جين معرفتها بأحداث قصتها في سردها من خلال التقدم الزمني للسرد واستباق الأحداث اعتماداً على الذاكرة والتذكر ، كما حصل أولا في الاستباق الزمني حين سردت نهاية جورجـــــــــيانا التي تزوجت رجلاً ثرياً ، ورهبنة أليزا ، والأخرى في مور هاوس وتقدمها لتعلم القارئ أن اللغة التي كانت تنطق بها ديانا وماري هي الألمانية .

– لم تكن جين الساردة الوحيدة في قصتها فقد اعتمدت على ساردين داخليين وقصص داخلية لزمن سابق لبداية قصتها ومتجاوز لزمن الحدث الأول كما في كما في حالة روتشيستر وعلاقته مع الممثلة ، وفي قصِّ سانت جون لقصة الوريثة .

- إن القارئ للأخوات برونتي يلتمس بوضوح تفوق شارلوت السردي بل وأستاذيتها مما لا يبقي مجالاً للشك حول أسبقيتها الأدبية على أختيها وفي أحقية كونها واحدة من أعلام الرواية الإنجليزية الكلاسيكية ، فهي مثل أختيها ذات ملكة لغوية ثرية وقوية ومقدرة فاتنة في تطويع اللغة ، ووصفها الجسماني والصفاتي والسلوكي للشخصيات هو الآخر يفوق أختيها وقد يدانيه وصف آن في رواية "أغنيس غري" لكن شارلوت لها اليد الطولى والأفضلية في هذا الجانب على أختيها .

*

لم تنل رواية جين إير ما نالته من فراغ ، فهي رواية تكوين وأفكار ، سلّطت الضوء على ثنائية الرجل والمرأة ، ومعاناة الأخيرة في مجتمعها وقتئذ ، واختلاف أدوار النوعين (الذكر والأنثى) والاستقلال المادي ، والعمل ، والاعتماد على الذات ، وقدَّمت شارولت في جين إير قضايا محورية ورسمت شخصياتها بدقة وبراعة وضخَّتها بالرؤى والتطلعات والفلسفات الإنسانيّة والاجتماعيّة ، إضافة إلى سبر العلاقات الإنسانية ودراستها ، وموضوع الحب والمشاعر وتصوير العاطفة ورسمها بدقة متناهية بملهاتها ومأساتها ، ولا يقتصر الأمر على جين شارلوت بل يشمل كذلك أختيها ، الأمر الذي يدفعني للتساؤل مندهشاً ومتعجباً من مقدرة شارلوت وأختيها على تقديم كل هذا الإبداع الأدبي والإنساني ، وهي (وهنَّ) لم تعش إلا في هاورث المنقطعة والنائية على ضوضاء الحضارة والكثافة السكانية والعلاقات الاجتماعية المتشعبة وما لقيت من حظ العمل والسفر بعيداً إلا القليل فكيف تأتَّى

لها كل هذا! يكمن هنا سر الأدباء العِظام وقيمة الأدب الحقيقي في تقديم زبدة الخبرة الإنسانية (حقيقةً وخيالاً) بشقيها الحياتي والفكري إلى القارئ ، هذا الأدب الخالد الذي ، وعلى رغم مرور أكثر من قرن ونصف قرن ، ما زال يُقرأ وبنَفَس جديد ، كاشفًا ومانحًا أسراره وجواهره .

---

* يبدو أن السبب يكمن في صغر حجم رواية الأستاذ فلا يُمكن نشرها في ثلاث مجلدات ، ويتضح من نشر روايتي إيميلي وآن "مرتفعات وذرينغ وأغنيس غري" في ثلاث مجلدات بطبعة واحدة (اثنان لمرتفعات وذرينغ وواحد لأغنيس غري) وكذلك نشر رواية آن الأخرى "نزيلة ويلدفيل هال" في ثلاث مجلدات ، يكمن في الجمهور الإنجليزي القارئ وقتها عادةً بقيمة الرواية ذات المجلدات الثلاثة ، ولعل مصداق هذا الأمر واستمراره حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر في الشارع القرائي الإنجليزي قول أوسكار وايلد في كتابه "الناقد فنان" : أيُّ شخصٍ قادرٍ على كتابة رواية من ثلاثة مجلدات . يتطلَّب منه الأمر جهلٌ تامٌ بالأدب والحياة فحسب .

* * تذكر شارلوت في رسالتها إلى الناشر أنها نقَّحتها وعدلت فيها مرتين قبل إرسالها ، وأنها غير راغبة بإجراء أي تعديل آخر للمحافظة على العمل خشية أن يُدمَّر .

*** قرأ وليام مخطوطة العمل وبعد قراءتها مررها إلى إيلدر الذي قرأها في يوم الأحد من بعد وقت الإفطار وحتى وقت العشاء ، لاغيا كل مواعيد يومه وقتها لغرقه في العمل وإعجابه به .

**** فشل برانويل في أربع مهن عمل بها : رسام ، ومؤلف ، ومعلم ، وكاتب . والمهنة الوحيدة التي كانت مناسبة له هي رسام بورتريه إلا أنه أهملها كما البقية ، وبدا أنَّ لا عمل مناسب له ، مع أن غروره انحدر به إلى مهنة كاتب رسائل . وبعد التخلي عنه في عمل داخل محطة قطار عاد إلى المنزل في عام 1842 كله خزي ورجلا بائسا من أعماقه . لذا فقد كانت الوظيفة الجديدة التي استطاعت آن لدى أسرة روبنسون أن تؤمنها له بادرة أمل جديد إلا أنها كانت على العكس تمامًا نذيرَ شؤم للأخ التعيس الذي وقع في غرام السيدة روبنسون التي وُصفت بأنها في منتهى الجمال ، وكان برانويل يُمني نفسه بعد أن وقع في عشقها بالزواج منها بعد وفاة زوجها ، وكانت له لقاءات معها ، الأمر الذي لم يكن يُرضي آن وينافي أخلاقياتها ولربما شعرت أنها قد تكون المسؤولة عن برانويل في أي فضيحة أو مصيبة يرتكبها أخوها الذي قاده هذا العشق المحموم إلى التدهور الصحي والإدمان على الأفيون واستدانة الكثير من المال ، وتفاقم وضع صحته سوءا بعد تبدد أوهامه ، وتوصية السيد روبنسون قبيل وفاته بعد أن عرف بولع برانويل بزوجته بمنع زواجهما ، وهو الذي كان ذا مكانة في حياته ، وبدت زوجته هي الأخرى أنها في نزوة مع برانويل لا علاقة نابعة من مشاعر صادقة ، وانتهى المطاف ببرانويل ميتًا بسبب هذا الحب الفاشل وما ترتبت عليه من

مصائب أثقلت كاهله وصحته المتعبة . **Anne Bronte - Winifred Gerin** . وكما تذكر ريبيكا في سيرة شارلوت فإن شارلوت قد أسقطت شخص برانويل في شخصية بيرتا مايسون ، زوجة روتشستير المجنونة ، كما أخذت إيميلي من قصة عشقه الفاشل في علاقة هيثكليف وكاثرن إرينشو . **Charlotte Bronte - Rebecca Fraser** . أما آن فالقارئ لسيرتها وروايتها "نزيلة ويلدفيل هال" يرى أنها قد شطرت شخصية برانويل بجانبيها الخيّر والشرير في شخصيتي جيلبرت وهنتنغتن .

Writers their lives and works ***** .

المراجع :

- رواية جين إير .
- **Charlotte Bronte - Claire Harman** .
- **Charlotte Bronte - Rebecca Fraser** .
- **Anne Bronte - Winifred Gerin** .

الكتاب الأول – القصص القصيرة

حين يكون الحديث عن أحد أبرز الأدباء الروس ، وأحد أعلام القرن التاسع عشر ، القرن الأدبي الروسي الذهبيّ ، فلا بد أن تتفرع غصونه من شجرة أنطون تشيخوف ، على الرغم من عمره القصير –٤٤ عاما– فقد خلّف ترك لنا تركة أدبية وإرثا إنسانيا كبيرا توزّع ما بين الرواية والقصة والمسرحية ، وتجاوز عددُ مؤلفاتـــــــــــه العشراتِ والقصصِ المئاتِ . كتب أنطون تشيخوف ، أحد أهم كُتّاب القصة القصيرة إن لم يكن أهمهم ، مئات القصص والتي تنوّعت مواضيعها وشخصياتها ، بأسلوب ساخر أحيانا ، وتهكمي أحيانا أخرى ، يكتب عن الطفل والمرأة والرجل ، عن الفقير والغني ، والطبقة الراقية والطبقة المسحوقة . ولا يمكن أن نحد المواضيع التي تناولها تشيخوف في قصصه لكثرتها ، فهو يصف الكثير من القضايا الاجتماعية والإنسانية ، ما بين البؤس والأمل والحياة والموت ، والفرح والحزن ، والضحك والبكاء ، فيُضحكك كثيرا ، ويُحزنك أيضا ، فالإنسان لديه مرتبط بواقع مجتمعه ، يتأثر بما حوله ، وما يركزه عليه أكثر في رواياته هم أولئك البؤساء والمطحونين بين مطرقة الفقر وسندان المجتمع الذي يحكم على المظاهر والمستوى الاجتماعي للشخص ، المجتمع الفارغ إلا من الكذب والزيف والباطل ، وإنّا لنقرأ في الأدب الروسي ، كثيرا ما يُركّز الرواة والأدباء على صوت أولئك الذين لا صوت

لهم ، الإنسان -ذكر وأنثى- الذي فقد شخصيته ودهسته أقدام السادة ، ذاك الصراع الذي يندلع في الصدور للبحث عن واجهة جميلة يقفون خلفها أمام الآخر ، هذا الآخر المليء بالخداع والغش ، إنها أزمة الإنسان الروسي الذي عمل تشيخوف على تصويرها بأسلوبه الناقد والساخر وحتى الجارح أحيانا ، كما في قصة (فرحة) حين يحتفل الإنسان بشيوع اسمه بسبب دعسه ، فأي خزي ينقله تشيخوف حين يرضى المرء بأن يتأذى فقط لأجل أن يذكر اسمه في الصحف . في حين تنقلنا قصة (البدين والنحيف) إلى أجواء الرتب الاجتماعية وتحكمها في علاقات الناس فيما بينهم ، فبعد أن يلتقي الصديقان اللذان فرّقتهما الحياة ، تكون صدمته لقرّائه ، أن الصداقة ليست كافية لتجمع اثنين بعد فراقهم ما دام هناك فوارق اجتماعية ، لبئس هذا الواقع الذي يعيشه الناس . ومن القصص المؤثرة (وحشة) هذه القصة ليست فقط في مجتمع ضمَّ بين جوانبه تشيخوف ، بل هو المجتمع الإنساني بأكمله ، فهو يصوّر حال أب يفقد ابنه ، لكنه يعيش في وحشة عدم وجود من يشاركه أحزانه ، وحين يُوجد هذا الشخص فهو لا يكترث بمصابه ، ما الذي يفعله هذا الأب؟ يشكي لحصانه آهاتِ نفسه ، هذا الانعزال الذي يمزق الإنسانية ، هذا الجفاء بين الجنس البشري سيبقى خالدا ، فالإنسان رغم كل شيءٍ هو مخلوق يحمل البؤس والكراهية في ضلوعه إلا من أنقذ نفسه من مرض فقدان الإنسانية . وفي قصة (دموع لا يراها العالم) فهنا العيش في صورتين صورة للغير وصورة لنا ، زوجان يعيشان معا ، ليأتي أصدقاء الزوج ذات ليلة في وقت متأخر ، ويبدأ الزوج بالتوسل بزوجته أن تحضّر الطعام لهم ، أمام عناد الزوجة وإصرار الزوج ، ترضخ لمطالبه وتعد

العشاء لهم ، وبعد أن يعود الأصدقاء لمنازلهم ، يخاطب أحدهم زوجته يا لصديقه من حياة رائعة ، ويشكو حظه البائس . والكثير من القصص التي تناولت شتى المواضيع أرى الإسهاب أكثر في الحديث عنها يُفقد القارئ بعضا من جمال الصدمة التي سيواجهها حين يقرأ قصص تشيخوف .

*

الكتاب الثاني – الروايات القصيرة

الكتاب الثاني من المجموعة المختارة لأعمال أنطون تشيخوف ، هو الروايات القصيرة ، وأرى أن هذه المجموعة ليست روايات قصيرة بل قصص طويلة ، مع ثلاث قصص قصيرة ، فأغلب القصص تدور حول حدث رئيس واحد دون أحداث ثانوية أو أن تحتوي على بداية وعقدة وحل عقدة وخاتمة ، لذلك فهي تبقى قصص طويلة أو مُطوّلة وليس روايات قصيرة ويمكن أن نستثني من هذا الكلام ونسميها رواية قصيرة هي رواية "الراهب الأسود" و"في الخور" ، وكذلك تشابه القصص القصيرة الثلاثة "الحسناوات" و"قلادة آنا" و"الحبوبة"مع بعض القصص التي وردت في الكتاب الأول من حيث الحجم ، لذا فهناك عدم دقة في التجميع والتنضيد من قبل المترجم أو المسؤول عن توزيع كل عمل إلى الصنف الذي يجب أن يكون فيه . تنوعت مواضيع هذه القصص وشخصياتها وأحداثها والبيئات التي وقعت فيها ، والتنوع شمل تعدد نوع الشخصيات وشمل الحيوان كذلك كما في قصة "كاتشنكا" .

ومعظم المواضيع ذات طابع اجتماعي ومغزى إنساني ، ما بين الخيانة والمرض والفقر وحياة الفقراء ، والفكر مع بعض الفلسفة كما في "الراهب الأسود" .

ما يميز هذه المجموعة أن أغلب القصص تحتوي على أُناسٍ تدور حولهم الأحداث أو يكونوا جزءاً من الحدث ، يمتازون بشخصية ضعيفة ، وتصل أحيانا إلى درجة انعدام الرأي والكلمة ، ويبقون عرضة إمام لتسلط الآخر كما في قصة "الراهب الأسود" أو ضحية للآخر كما في قصة "العروس" و"في الخور" أو يُستغلون كما في قصة "اللعوب" أو متأثر بالآخر كما في"حبوبة" وكذلك في بقية القصص هناك دائما ذاك الانهزام في الشخصية ، يُقابلها شخصية ذات تأثير أو سطوة على المقابل .

إن هذه الثنائية بين الشخصيات الضعيفة والقوية والصراع النفسي كان أبرز سمة بين جميع القصص في هذه المجموعة ، ولا أدري إن كان تجميعها عن طريق الصدفة أم حركة مدروسة من قبل المترجم . على أي حال ، فقد ركّز تشيخوف على بناء شخصية أبطاله وإظهار عيوبها ومميزاتها نفسيًا ، فتارة يكون هذا العيب صفة حسنة كما في قصة "اللعوب" و "حبوبة" و"الراهب الأسود" وتارة يكون سببًا للخسارة كما في قصة "في الخور" . والسمة الأخرى التي في هذه المجموعة "موت الشخصيات" فقد لاقت شخصيات حتفها في قصص "الراهب الأسود" و"الفلاحون" و"في الخور" و"اللعوب" . ودائما ما يكون موتها هو الحدث الذي تختم به القصة .

من مواضيع القصص الأخرى خيانة الزوجة كما في قصة "اللعوب" و"السيدة صاحبة الكلب" أو علاقة استغلال كما في قصة "قلادة آنا" ، وعلاقة الرجل بالمرأة

دائما ما كانت علاقة تراجيدية كما في قصة "العروس" وقصة "المنزل ذو العلية" ، فكيمياء العلاقة كانت في حالة اضطراب دائما ولم تتوافق مع نزعات الشخصيات ورغباتهم .

*

الكتاب الثالث - الروايات

يتألف الكتاب الثالث في المجموعة من أربع روايات :

الرواية الأولى- حكاية مملة

رواية يرويها أستاذ جامعي في كلية الطب مدوِّنًا فيها يومياته وحياته وأفكاره وبعضًا من ماضيه ، ما بين حياة العمل والعائلة ، ويتناول الراوي عدة قضايا اجتماعية وفلسفية وأدبية وفنية .

يطرح أفكاره وآراءه في المسرح مشاهدا وناقدا ، فيرى أن المسرح والتمثيل لن يضيفا شيئا لمسرحية ناجحة وبذات الوقت لو كانت المسرحية فاشلة لن يجعلها أفضل الممثلون والمسرح ، في حين يسرد تشيخوف على لسان إحدى شخصياته رأيها في المسرح وهي الممثلة المسرحية عن أن المسرح أصبح مليئًا بالكذب والاستغلال والفاشلين وأن من يأتي للعمل فيه لأنه لم يجد عملا في مكان آخر . ويبدو تشيخوف متحاملا كثيرا على رداءة المسرح في عصره فحاول من خلال شخصياته أن يثبت كل آراءه فيما يخص المسرح .

ومن المسرح إلى الرواية ، والترجمة إلى الأطباء ، إلى الحال التي آل إليها ستيبانوفتش في آخر عمره بعد ثلاثة عقود من العمل ، وكثير من الأفكار عن هذه الحياة التي يعيشها والمجتمع الذي يضمه ، يروي ستيبانوفتش حياته حتى آخر أيامه . الرواية قصيرة ، لكنها غنية بفكر ونظرة عميقة لكل ما كان أن يسمى سمات عصره ، فهي ذات طابع اجتماعي وفكري نقدي ، وعلى الرغم من عنوانها فهي ليست مملة .

الرواية الثانية- عنبر رقم ٦

هذه الرواية ذات الطابع التراجيدي تدور بنحوٍ كبير حول شخصيتين الأولى إيفان الشاب الذي يعيش حياة صفتها المصائب والمأساة ويقع فريسة المخاوف النفسية من أن يكون قاتلا وينتهي به المطاف في مستشفى للأمراض العقلية ، والشخصية الأخرى هي أندريه الطبيب النفسي الذي يعمل في مجال الطب عقدين من الزمن رغم عدم حبه لهذه المهنة ، فتلتقي الشخصيتان ، بفكرهما وفلسفتهما لتتواجهان ساحة نقاشٍ يحمل بين طياته ازدراء العالم والواقع والفلسفة والحياة .
وكالعادة فإن تشيخوف ينقد المجتمع والواقع ويسلط الضوء على كل المساوئ متهكما تارة وساخرا تارة أخرى ، فكان الواقع الذي هزئ منه هو المستشفيات وسوءها والطريقة التي تُدار بها ، ومن يعملون فيها ، وكيفية معاملة المرضى ، ليصل بنا لحالة نهائية تتكفل شخصياته بتبنيها ما الفائدة من المستشفيات أو الاهتمام بالمرضى إذا كان مشروع الإنسان نهايته الموت .

إيفان وأندريه ، مثّلا واقعين متباينين فالأول رغم وقوعه في فخ المرض النفسي بقي محتفظا بفكره الذي يناقش فيه أندريه ويحاكم فيه المجتمع وفق أي أساس حُكم عليه بالجنون والمرض النفسي ، وما الذي يجعل الآخرين في الخارج أصحاء وليسوا مثله ، ويسخر من الرواقيين وتجردهم من ملذات الحياة ، أين هي ملذات الحياة التي سيتجرد منها الفقير الذي لم يعرفها . في حين أندريه ، فهو رغم عدم رضاه بالواقع الذي يعمل فيه ويعيش وسطه يبقى مستسلما له ، يركن في صراعه النفسي الداخلي إلى عدم تغيير أي شيء لا يوافق عليه ، ومع رغبته في التغيير يجد نفسه أضعف من أن يخطو نحو الإصلاح ، وفي الوقت الذي يبدأ فيه بالتقارب مع إيفان ويكثر من اللقاء فيه والتأثر به ، يسقط هو الآخر في فخ سؤال من المجنون الحقيقي؟ ومن السليم؟ ويُساق بعدها ليصاحب إيفان في ذات العنبر ، لكنه لا يكترث هنا أو هناك سيكون مصيري واحدا وهو الموت ، فلمَ الاعتراض؟ هذه السخرية التي تتدفق في الرواية ، السخرية من حياة المجتمع وحكمه على الأمور الظاهرة دون فهمها أو حتى محاولة فهمها ، هي ما يُحاول تشيخوف جعل الجميع يقرأه ويفكر فيه .

الرواية الثالثة- رواية رجل مجهول

الرواية الثالثة ، هذه الرواية ذات حدث رئيس واحد ، تترك فيها إحدى نساء المجتمع الراقي منزل زوجها وتذهب إلى حبيبها . ويروي أحداث هذه القصة الخادم الذي كان يرى وتقع أمامه أغلب الأحداث المهمة في حياة سيده ، العلاقة بين هاتين

الشخصيتين- أرلوف وزينائيدا- ليست على وفاق ، فأرلوف لا يحب زينائيدا في حين هي متيمة فيه ، لتبدأ حياتها بالانتكاس المستمر ، الذي يصل بها إلى مرحلة اللا عودة . يقوم الخادم وهو الراوي لهذه القصة ، بمقام الحكم على هذه العلاقة وحياة سيده وأفكاره ونظرته للمجتمع الراقي والمجتمع الآخر ، مجتمع الفلاحين والتُجّار ، وليقع بغرام زينائيدا التي لم تكن تنظر له أكثر من محض خادم ، إنسان أدنى .

لم تكن هذه الرواية مثل الرواتين السابقتين بذات الجمال والإثارة والأحداث ، فجل تركيزها على تصوير الجانب اللا أخلاقي في المجتمع الراقي الروسي ، وترك النساء لبيوت أزواجهن والعيش مع عُشّاقهن .

شخصية أرلوف ، شخصية سطحية تهتم بملذات الحياة ولا تعير اهتماما للمشاعر والحب ، وعلى الرغم من كرهه المجتمعين الراقي والمجتمع الذي يضم بقية الأطياف فهو يُفضل العيش في المجتمع الراقي ، والتمتع بكل ما يُتاح له داخل أروقته ، بل هو حتى لا يهتم للآخر ، بغض النظر عما يكنّه الآخر له ، فيعيش حياته بأنانية ونرجسية لا يهتم فيها بغيره .

الرواية الرابعة – المبارزة

في البداية لدي ملاحظتان ، الأولى : هذه الرواية مشابهة لرواية رجل مجهول ، من علاقة بين رجل وامرأة متزوجة هاربة من زوجها وملل الرجل من حبيبته ومحاولة

التخلص منها بأي طريقة ، والسؤال هنا لمَ وضعت روايتان ذات فكرة متشابهة كثيرا في ذات الكتاب والذي هو أعمال مختارة وكان من المفترض أن تكون الأعمال المختارة غير متشابهة! فكان من الأولى حذف رواية رجل مجهول وإبقاء هذه الرواية . والملاحظة الأخرى : إن الفكرة مكررة مع نوع من التوسيع والأحداث الأخرى ، فلا أرى أن التكرار ينفع القارئ مع تنوع الأفكار المطروحة في الروايتين ، وتشابه الفكرة مع اختلاف شخصية لايفسكي عن شخصية أرلوف ، وتنوع أسبابهم في التهرب من عشيقاتهم لن يغيّر الكثير من فكرة الفساد الأخلاقي لبعض أفراد المجتمع الذين ينقدهم تشيخوف ، فالاضطراب النفسي والتشتت فيما يريد وما لا يريد وضياع بوصلة الرغبات وتقدير الآخر هي ذاتها في كلتا الروايتين .

تدور الرواية حول شخصية لايفكسي وناديجدا ، التي تهرب من منزل زوجها لتعيش مع لايفسكي ، الذي بعد عامين يبدأ يضيق بها ذرعا ويحاول التخلص منها والهرب وينفد صبره ، وهو رغم كونه مثقفا وقارئا فذو شخصية غير متزنة ومشاعر لا يعرف كيف يتحكم بها أو يضبط إيقاع تصرفاته ، وهنا تظهر كذلك ظاهرة اختلال أخلاقيات المجتمع ، وانتقدها عالم الحيوان فون كورين من خلال لومه وحديثه اللاذع والصارم تجاه لايفسكي ، ويؤمن بضرورة الخلاص من أمثال لايفسكي فهم كالوباء الذي يتفشى في المجتمع ويشيعون الفساد فيه ، إضافة لعدم قيامهم بأي نفع للبيئة التي يعيشون فيها . وكما كان الجيل الذي قاسى ظروف تحت سلطة الإمبراطورية ، جيل بلا هدف يتسربل بالرذائل مقارعة الخمر ومواعدة النساء المتزوجات ، زائدون عن الحاجة ويجب التخلص منهم . في حين يحاول صامويلنكو

الإنسان المتزن أن يكون حلقة وصل وتفاهم ما بين لايفسكي وما يمثله من أخلاقيات تنم عن فوضى اجتماعية ونفسية وأخلاقية ، مع كورين الصوت العامل والعقلاني والأخلاقي المتزن الذي يبحث عن مجتمع رصين متزن ذي أخلاقيات تحافظ على هيكليته حتى لا تتفشى فيه الأمراض ويُصبح عرضة للانهيار في أي لحظة .

تتأزم العلاقة بين لايفسكي وكورين لتصل إلى المبارزة ، وهي إحدى الرواسب التي كانت ما تزال باقية عند أفراد المجتمع الروسي ، وكيفية تعامل شخصيات الرواية مع هذه الواقعة ، والذين كانوا شبه متفقين على نبذ هذا التخلف والرجعية وإن الاختلاف مهما كان لا يجب أن يصل لهذه المرحلة التي تُؤكد همجية ورجعية الإنسان ، وعليه التخلص من آفات غضبه بالطريقة السليمة والأخلاقية التي تُثبت إنسانيته .

امتازت روايات تشيخوف في هذه المجموعة بمواضيعها التي تناولت المجتمع والمجتمع فقط ، بكل طبقاته ، ومن خلال شخصياته وأبطاله سلّط الضوء على الأخلاقيات وعادات المجتمع والطبقية ، مركزاً على الجانب السيكولوجي لأبطاله ، وأبطاله دائما ما كانوا شبه مضطربين فهم لم يكونوا مثالا بل صورة عاكسة لمدى الاختلال النفسي ، والأخلاقي ، والاجتماعي .

وأرى أن تشيخوف في هذه الروايات الأربع ، حاول إبراز شخصياته وتكوينهم ليكونوا أمثالا تبرز تناقضات المجتمع وجيل مضطرب كما في شخصيات رودين لتورغينيف وبتشورين لليرمنتوف ، لكنه لم يُعطهم تلك الكاريزما التي كانت لدى رودين وبتشورين على سبيل المثال ، فقدانهم التأثير والاستحواذ في الآخر غير

موجود فتراهم تائهين تيهانًا لا يكادون يجدون سبيلا يُرشدهم ، وحتى استقرارهم النفسي الذي يظهرون فيه أحيانا هو نتيجة للتعب من الواقع الذي كابدوا مرارته أكثر من إرشاد العقل والمنطق والحقيقة له . وشخصيات تشيخوف مثقفة ، ذات أفكارٍ فلسفية ويحبون الاطلاع فتراهم يستشهدون بأبطال الروايات الروسية ، وهنا تبرز قيمة الأدب الروسي في العصر الذهبي -ولا شك إن تشيخوف أحد أعلامه- وتأثيره الكبير في الأدباء قبل القُرّاء ، سواءً في موضوعاته أو شخصياته أو التأثر بالواقع ليكون منبعًا يستمدون منه أفكارهم .

الكتاب الرابع - المسرحيات

الكتاب الرابع يضم ست مسرحيات لأنطون تشيخوف والذي يعد أحد رواد الكتابة المسرحية ، "وأستاذًا للمسرحية التقليدية ، فهو فنان الدراما الواقعية ، حتى " . . . أصبح الوحيد الذي يحتل المرتبة الثانية بعد شكسبير من حيث الشهرة وتكرار عروض نصوصه" . كتاب مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد .

أعاد تشيخوف إحياء فن الفودفيل- وهو فن مسرحي تتكون مسرحياته من فصل واحد وانتقل من فرنسا إلى روسيا ، ومر بمراحل كثيرة وتنوعت مواضيعه الناقدة للمجتمع والدولة والعادات الاجتماعية ، وتشيخوف أبرز رواده في المسرح الروسي- .

يحتوي هذا الكتاب على مسرحيتين ذات فصل واحد -الفودفيل- المسرحية الأولى بعنوان حول مضار التبغ والثانية بعنوان الدب . وهاتان المسرحيتان لهما طابع اجتماعي أُسري حول الأسرة والعلاقة الزوجية والعلاقة بين الرجل والمرأة بصورة عامة والوفاء والحب . والمسرحيات الأُخر -النورس ، والخال فانيا ، والشقيقات الثلاث ، وبستان الكرز- تتنوع مواضيعهن الاجتماعية والواقعية ، بأسلوب فلسفي ورمزي أحيانا ، ومونولوجات للأبطال . لغة تشيخوف المسرحية ذات طابع شعري مميز ، فكلماته طيّعة وسلسلة تنساب بتدفق رائق وشائق . ومن خلال قراءاتي لهذه المجموعة المختارة أرى أن تشيخوف مميزٌ بكتابة القصة القصيرة ، ثم الكتابة المسرحية وفي الأخير الرواية .

كنت وما زلت أعد روايات التخيّل التاريخي التي تعيد روي التاريخ وحوادثه وشخصياته في قالب روائي واحدة من أهم وأصعب الأنواع الروائية لأنها تحتاج إلى بحث وجهد كبيرين يفوقان أي شيء آخر في بُنية العمل . إذ رواية التخيّل التاريخي (أو الرواية التاريخية) هي إعادة صياغة الماضي عبر استقراء وتفكيك كتب التاريخ الخاصة بالمرحلة المعنية أو الأحاديث المروية المتعلقة بالموضوع وما يتفرع عن هذا الاستقراء والتفكيك من الاهتمام بمواضيع اجتماعية وفكرية وثقافية ودينية ولغوية ويصل الأمر إلى الاهتمام بالطعام والملابس وآلية بناء المنازل وأمور أخرى ضرورية في تشييد أي عالم روائي فكيف بإعادة تشييد عالم الماضي الذي يملك الكثير رؤى وأفكاراً وتصورات عنه تجعل من الخطأ فيه مضاعف المحاسبة . وتتمثل العقبة الأخرى التي يواجهها المؤلف في رواية التخيّل التاريخي هو محاولة معالجة المواد المفقودة ، والأحداث المُبهمة ، وكيفية رأب هذا الصدع الذي يحتاج إلى تخيله الشخصي ، وتحليله الذاتي ، ورؤيته للموضوع وفقاً ما تفرضه عليه أفكاره وخيالاته وبما يراه يتناسب مع عمله وبحثه ، وهنا بالذات تخرج الرواية من الموثوقية إلى التخيلية التي تفرض على القارئ ألا يتمادى كثيراً مع العمل وإسقاطه على الواقع كليّاً وتصديق كل ما يرد فيه حتى وإن روى أحداثًا حقيقية وتناول أشخاصاً معروفين وإلا انتفت غاية الرواية وتحولت إلى مؤلف تاريخي وهي ليست كذلك . لذا فرواية التخيّل التاريخي تبقى رواية لا أكثر ولا يمكن وضعها في ميزان واحد مع

كتب التاريخ وهذا لا ينفي أن تضبط هذه الرواية مادتها في حالة تناولها لأحداث حقيقية . في حين تكمن المرحلة التالية في رواية التخيّل التاريخي في كيفية صياغة العمل وبناء أحداثه شخصياته وتقديمه للقارئ ، وهنا تبرز قدرة المؤلف الفنية في الصنعة الروائية ، فرواية التخيّل التاريخي ليست مجرد تجميع لأحداث الماضي في قالب روائي بل يلزمها أن تنفخ الروح فيها ، وأن تجذب القارئ إلى عالمها ليسبح فيه ويعود بالزمن إلى الوراء- زمن الحدث المقصود .

رواية الحدقي واحدة من روايات التخيّل التاريخي التي قدمت هذا النوع من المحاولات في استعادة الماضي في قالب روائي ، وتسليط الضوء على شخصية تاريخية وأدبية رفيعة في تاريخ الأمة الإسلامية متمثلة في العالم الأديب واللغوي المتبحر البصري أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، صاحب المؤلفات الذائعة الصيت ولا سيما مؤلفه "البيان والتبيين" ، وكتبه الأخرى التي بلغت العشرات مثل البخلاء والحيوان وغيرهما كثير .

يقدم الكاتب ولد الدين حياة الجاحظ أو الحدقي "كما أختاره عنوانًا للكتاب" التي بلغت تسعين عامًا وبضع سنين قضاها في البصرة وبغداد في العصر العباسي الذهبي ما بين القرنين الثاني والثالث الهجريين .

تُفتح الرواية بسرد راوٍ عليم بالحديث عن اليوم الأول لمحمد القروي الشنقيطي وانضمامه للعمل في قناة "العروبة" مدققًا لغويًا فيها . وفي هذا العالم الإعلامي الغارق في اللهجات والعربيّة المحرَّفة الكسيحة يلفي القروي نفسه في مهمة مستحيلة لتقويم هذه الألسن التي اعوّجت من كثرة لحنها وخطأها وإهمالها نحو العربية في

ضبطه سواء في كلامها أو أخبارها وتقاريرها . وفي غمرة موج الانحدار اللغوي الذي يطغى على القناة يُلقى على القروي مهمة كتابة وثائقي عن شخصية تاريخية ليقع الاختيار على الجاحظ ، ومع الجاحظ تبدأ رحلة القارئ الماتعة إلى مدينة البصرة ثم بغداد في رحاب الأمراء والسلاطين ومجالس الأدباء والمناظرات والحوارات في المساجد والمنازل والقصور .

يتسلَّم القروي هنا زمام السرد ويتحول من شخصية إلى راوٍ ، وفتنقسم الرواية إلى عالمين روائيين أحدهما في الحاضر والآخر في الماضي ، وفي مستويين للسرد (الحدث الماضي في الحدث الحاضر) . وبهذا يبقى العمل متنقِّلاً بين الاثنين .

حاول المؤلف أن يضبط لغة العمل في الزمنين الروائيين والتي هي أبرز ما ميّز العمل في عمومه ، إذ لغة الرواية في الزمن الحاضر امتازت بالوضوح والسهولة فهي أقرب للعامية منها للفصحى في كثير حواراتها رغم محاولة القروي الحفاظ على لغته العربية السالمة من اللحن والتشويه ، ليبدو غريبًا في الوسط الذي يعمل فيه ، في حين يحافظ القروي/ الراوي في كتابته عن الجاحظ باللغة العربية الفصحى التي تحاول مقاربة لغة عصر الجاحظ بنحوٍ شبه متقن . ليبرز هنا دور اللغة في تجسيد التاريخ المتناول ، فاللغة هي الأساس الذي بُني عليه عالم الجاحظ قبل أي عناصر تأسيسية أخرى في العمل . تعطي لغة السرد وحوارات شخصيات عصر الجاحظ جواً عربيًا قديمًا يتذوق فيه القارئ حلاوة العربية ويجد نفسه داخل البصرة القديمة وبغداد العباسيين .

تتشكل رواية الجاحظ الداخلية في البصرة من أربع عناصر رئيسة :

١- سيرة الجاحظ .

٢- البصرة وتاريخها وأهلها ومجتمعها وطوائفها .

٣- سير أعلام أهل البصرة .

٤- الحركة الفكرية أو الدينية المعاصرة للجاحظ كالمعتزلة والثنوية .

فعلى هذه العناصر يعمل القروي على السيطرة على قصة الجاحظ قبل الانتقال إلى بغداد والتي لن يكون الجو الروائي العام فيها موازيًا للبصرة والفرق بينهما واضح إلا أنه يتناسب مع أهمية البصرة ومدة مكوث الجاحظ فيها لا سيما وهي مسقط رأسه وأرض نشأته .

يبقى العمل يسير في خطين متوازيين ما بين الماضي والحاضر ، ما بين القروي والجاحظ ، ومحاولة الموازنة ما بين الحالة النفسية والعاطفية للاثنين في العمل ما بين حب القروي لزميلته حصة ، وما بين حب الجاحظ لتماضر بنت الخليل الفراهيدي ثم الجارية عليّة وإن اختلفت نهايتي القصتين وفقًا لما يقتضيه سياق كل قصة .

لا تقدم رواية القروي الشيء الكثير ، ولولا التركيز على المسألة اللغوية في القناة فهي رواية عادية تتمحور ما بين اهتمام القروي باللغة العربية وعمله في قناة العروبة -وهي مفارقة تهكمية من قبل المؤلف ، فقناة العروبة تجهل العربية- والعلاقة مع حصة السعودية التي تنتهي بفشلها لأسباب معروفة وأخرى مجهولة بذات الوقت ، إلا أنها في النهاية لا تعطي جديداً يجهله القارئ ، ولا تقدم تحليلا اجتماعيًا ، ولا

تعطي بعداً إنسانيًا للقصة ، هي مجرد حكي ، وكان بإمكان المؤلف أن يجعل من العمل أكثر جاذبية وجرأة وهو الصحفي الذي عمل مع قناة الجزيرة ، أن يأخذنا فيما خلف كواليس القنوات الفضائية ، والتضليل الإعلامي الذي تمارسه القنوات ، والحملات المؤدلجة ، والحرب الإعلامية ، ويكشف للقارئ خبايا وأسرار هذه القنوات وسيجعل من رواية الحاضر عملاً أكثر إثارة وجذبًا لكنه آثر الطريق السهل ومن يتجنب الوعورة في عالم الأدب يعود خالي الوفاض . لذا فالجزء الذي يتناول حياة القروي كان فارقًا بضعفه الفني فالسارد عليم ، والشخصيات بلا أي أبعاد جوانية وأغلبها ظلال شخصيات وصور لا غير ، ليس ثمة اهتمام بالمكان أو الزمان الروائيين وبضعف الحبكة التي هي أشبه بلا حبكة ناسخة لملل حياة العمل المتكرر ، أما النهاية فهي لا تتميز بشيء يذكر سوى أنها كانت شبيهة لبقية الجزء المتعلق بالقروي وقناة العروبة .

يختلف الأمر مع رواية الجاحظ رغم أنها هي الأخرى لم تستخدم القوة الإبداعية الحرة والمتطورة في العناصر الروائية . لكن نجد استخدام تقنية الاسترجاعية ضمنيًا مع السرد بالعودة إلى الوراء عبر ذاكرة الجاحظ ، وهذا ما يضفي شيئًا من الفنية على العمل الذي استمر بخط زمني تصاعدي . وثمة تنوع في أحداث العمل والحوارات والأحداث والشخصيات -التي كانت شخصيات معروفة- لكنها تبقى عدا شخصية الجاحظ شخصيات خارجية لم يقتحم الراوي عالمها الداخلي إلا في مرات معدودة جداً رغم مقدرته على هذا وهو الراوي العليم ، فقد اهتم بالوصف الخارجي والحوارات أكثر من اهتمامه ببناء الشخصيات وهذا يعود جزء كبير منه

إلى كونها شخصيات حقيقية ، وعملية بنائها تلزم تفكيك الشخصية في الواقع من خلال ما خلفه من إنتاج أدبي ، وبذلك ستفرض كل شخصية على المؤلف جهداً خاصًا في التفكيك ثم التشييد لكن المؤلف هنا أيضًا آثر الطريق السهل واكتفى بتفكيك شخصية الجاحظ وإعادة بنائها في عالمه الروائي . والأمر الذي يسترعي الملاحظة هو اختفاء أم الجاحظ دون الإشارة إلى كيفية موتها أو حال الجاحظ عند وفاتها ولا يرد لها ذكر بعد ظهورها في البداية ولا سيما في حضرة الخليل الفراهيدي إلا عبر ما يتذكره الجاحظ عنها ، ثم الظهور الفجائي لشخصية مريم بنت أخت الجاحظ لإعانته بعد إصابته بالفالج فلا نعرف من هذه الأخت ولا كيف أتت مريم فكأنها كانت تقف خلف الستارة وأُقحمت في النص إقحامًا وهذا ما يؤخذ على الراوي القروي ومن فوقه المؤلف .

وبالعودة إلى ظهور أم الجاحظ وهي تقدم ابنها وهو في الرابعة من عمره إلى الخليل نلاحظ أن الراوي أضفى على قدرة الجاحظ الفكرية والنفسية على حد سواء ما لا يتناسب مع سنه الصغيرة فيكتب : "شعر الجاحظ بحرج من ضحك أمه بين يدي أعقل العرب ، وظهر ذلك في تعرق جبهته التي تكاد المكان الوحيد الذي يفضح مشاعره كلما حاول إخفاءها" . لا يتناسب هذا الوصف للجو النفسي الداخلي لطفل يبلغ من العمر أربع سنوات وهي كما أراها سقطة في بناء شخصية الجاحظ في صغره . كما يلاحظ في العمل هو التسارع الزمني التي يكاد يبدو في بعض الأحيان كونه صفحات من حياة الجاحظ أقرب من محاولة عرض حياة الجاحظ كاملة .

في الختام فإن الجزء المتعلق بحياة الجاحظ أراه ناجحًا رغم الملاحظات التي وقفت عندها فيه ، ونحن بحاجة دائمة إلى مثل هذا النوع الروائي وإعادة الشخصيات المهمة في تاريخنا الديني الأدبي والفكري إلى الواجهة وإعطاء أمثلة ناصعة على مجد هذه الأمة وتاريخها التليد الذي يحاول تشويهه الكثير بكل ما أوتوا من قوة .

**

الأخطاء اللغوية في العمل .

ثمة في العمل عشرات الأخطاء اللغوية (ما بين مكرر وغير مكرر) -عدا تلك المقصودة التي نبّه عليها القروي- ولا يمكننا التغافل عنها لسببين أكره المؤلف نفسه بينهما ، الأول في اختياره مهنة المدقق اللغوي لبطله ، والثاني في اختيار سيرة الجاحظ اللغوي النحرير ، فإن العمل هنا بالذات يقوم على اللغة السليمة قبل كل شيء آخر ، فهي مجمع قوة العمل ومحوره وأساسه . وأي تضعضع فيه يجعلني أقف عنده ، وهي أخطاء بعضها شائع فمثلا استخدام ظرف الزمان الدال على المفاجئة "بينما" والذي يتصدر الكلام ، أداة ربط شبيهة بـ **While** في اللغة الإنجليزية ، أو الخطأ الذي يرد في جواب الجاحظ :

هل أنت أبو عثمان؟

بلى!

ونربأ بالجاحظ أن يستخدم بلى في إجابة سؤال مثبت بـ هل . وكذلك استخدام أم المعادلة مع هل في سؤال يطرحه الجاحظ! وكذلك في قوله لأبي نواس : حتى يعرف

الخليفة مكانتك كأشعر أهل البصرة ، والكاف للتشبيه وهي دخيلة على العربية من استخدام **A s** الإنجليزية في ذات السياق . وأخطاء أخرى لا بد من مراجعتها وتصحيحها فأي نقص أو سقطة تُحسب على العمل لا سيما وهي حصن هذه الرواية المنيع .

تستحق هذه الرواية أن تنال موقعا مرموقا ومكانة مميزة في الأدب الروائي ، فهي من طراز ثلاثية نجيب محفوظ ، ومئة عام من العزلة لماركيز ، إذ يمتد العمل عقودا من الزمن ، مارا بحياة عشرات الشخصيات وإن تركزت الرواية بنحوٍ كبير على حياة توفيق سردا ورويا ، إلا أن هذا الأمر لا يُخرجها من شمولية العمل الروائي والإبداع الأدبي ، حين يسلط الضوء على حياة الأفراد ويضبط إيقاع الزمن على مسرّاتهم وأوجاعهم . والمسرات في هذه الرواية رغم قصر زمنها في حياة الأفراد فهي ذات أثر كبير ، فتدفع الشخصيات ضريبتها أوجاعا تمتد وتستحوذ على الزمن الباقي الذي تخللته فترات المسرّة .

تبدأ الرواية بسرد عن دربونة الشوادي -كلمة في اللهجة العراقية جمع لقرد- عن قصة هذه العائلة بجدها المؤسس عبد المولى في خانقين -مدينة في محافظة ديالى شرق العراق- الذي يُرزق بعدة أبناء ، يمتازون كأبيهم بخِلقة قبيحة ، وهم متشابهون ، هذه الخلقة التي أضحت سمة لهذه العائلة وأفرادها ، ذكورا وإناثا ، فيأخذنا الرواي العليم بسرد في مئة صفحة يسرد علينا قصصا وأحداثا من هذه العائلة التي تبتدئ من عبد المولى الوحيد إلى أبناء وأحفاد بالعشرات ، إذ تكبر العائلة وتتوزع وتنتشر في مناطق عديدة داخل خانقين وخارجها ، وبعد عرض بانورامي شمولي ، يتجه السرد وكاميرا العرض إلى حياة الشخصيات التي ستمثل محور العمل الرئيس ، عائلة سور الدين وزوجته وابنيه ، عبد الباري وتوفيق ، وعائلة سلمان آل القصابي

وزوجته وابنتيه ، ثريا وكميلة ، وما جمع هاتين العائلتين من أواصر الزواج والتداخل ، الذي تمثل بزواج عبد الباري وثريا وفي وقت لاحق توفيق وكميلة . لتنتقل الرواية بعدها إلى تنوع في المواضيع والأحداث وتطورها وتغيرها وتداخلها ، في مسارات حياتية درامية وتراجيدية ، لتعطي الحياة صورة مجردة من الرتوش أو التزييف ، فالعلاقات الإنسانية تملأها الأنانية ، والمال له هيبته ، وسطوته ، وأواصر القرابة تنخرها الصراعات والخيانات ، لكن رغم كل هذه المساوئ فثمة بصيص ضوء وأمل يُشرقان ويسطعان بين مدة وأخرى ، صراع المسرّة والوجع ، الخير والشر الذي يقبع في الذات البشرية . هذه الرواية صورة من صور المجتمع العراقي لزمن يمتد أكثر من ثمانية عقود ابتداءً من القرن العشرين حتى السنة الأولى من الحرب العراقية الإيرانية . إن عملية تتبع ثمانية عقود من الحياة الاجتماعية وتطورها وانقلاباتها لهو عملٌ مُضنٍ لا يستطيع أي يُسيطر عليه أي راوٍ ، إلا أن التكرلي أبان عن مهارة أدبية وسردية كبيرة نتسعرض بعضها .

السرد في الرواية :

إن السرد في هذه الرواية قد تنوع إلى أسلوبين رئيسين ، الأول هو أسلوب السرد غير المباشر ، بواسطة راوٍ عليم ، كلي المعرفة ، وهو ما تمثل في فصلين من الكتاب ، يسرد الراوي العليم الأحداث التي تمثلت بالاقتضاب والسرعة الزمنية مع الوقوف عند الأحداث المهمة لا سيما في الفصل الأول ، وكذلك كان العرض فيها بانوراميا ،

يحاول فيه عرض الصورة كاملة بكل تفاصيلها وتفرعاتها ليحكم قبضته على الأحداث والشخصيات ويبقيها تحت سيطرته لكي لا تتسلل بعيدا عنه ، وحين يجد الراوي العليم نفسه في موضع لا يجب أن يستمر فيه فهو يسلم الراية إلى شخصيته الرئيسة ، توفيق ، لتكمل بدل عنه . هذا الانتقال من أسلوب السرد غير المباشر ، إلى أسلوب السرد المباشر ، بضمير المتكلم ، أنا ، يدفعنا إلى سؤال يفرض نفسه فرضا ، ألا وهو من اختار للشخصية أن تتحدث ولماذا؟

آلرواي هو من اختار توفيق ليتحدث ، ولماذا توفيق دون غيره ، أم أن هذا الانتقال في أسلوب السرد كان خيارا فنيا من التكرلي؟ الإجابة قد تكون خليطا ما بين الاثنين ، الراوي العليم والروائي التكرلي . يقول الراوي في نهاية الفصل الأول : هذه الصفحات السابقة والتالية ، هي من أجل محاولة اكتشاف أخطائنا الشخصية التي ارتكبناها فكبلتنا ، وتلك الأخطاء التي لم نرتكبها فزادت من تكبيلنا .

الخطاب واضح من راوٍ عليم إلى متلقٍ يدرك وجوده ويشعر به ، بل هو واثق من إنصاته إليه ، لا الراوي عليم وحده بل حتى توفيق الذي يتوجه في الفصل الأخير بخطاب مباشر إلى متلقٍ ما ، القارئ . إذاً ، فهذا الانتقال هو ضرورة فنية وبذات الوقت رؤية الراوي بعدم قدرته على الاستمرار فشعر بالتعب وأوكل مهمة السرد إلى شخصيته ، لتشاركه العمل بل تأخذ قسما أكبر من قسمه ، هذا التنازل من الراوي إلى الشخصية ، له فائدة أخرى هو تحجيم مساحة السرد ، فالشخصية الرئيسة ، توفيق ، علمه محدود عكس الراوي العليم ، إضافة إلى إدراك الراوي بأن توفيق سيسرد للقارئ بنحوٍ أقرب للنفس تصديقا وأكثر حميمية ، وينتقل الراوي

إلى منطقة الظل ، منطقة المراقبة فقط دون القدرة على التدخل في السرد ، فقد تنازل عن الجزء الأكبر من قصته لشخصيته لتنوب عنه .

تظهر براعة التكرلي السردية في تنويع السرد المباشر الذي تكفل به توفيق ، فيدون توفيق في يومياته أحداث أيامه ومشاعره وأفكاره وعلاقته مع زوجته كميلة ، هذه اليوميات التي امتدت قرابة ثلاث سنوات ، تجعل القارئ يقف بقربٍ ومباشرة من ذات توفيق وشخصيته وما يخالجه من مشاعر وأفكار ورغبات ، كان هو أفضل من سيجيد هذا الدور ويتحدث عن نفسه . في حين يتحدث بأسلوب مباشر عن الزمن الماضي القريب موجها خطابه مباشرة إلى متلقٍ ما في الفصل الأخير من الكتاب .

هذا التنويع والتوزيع في أساليب السرد وتنوع الرواة ما بين عليم وراوٍ بضمير المتكلم ، أضفى جمالية في تشكيل العمل وبُنيته ، وحيوية يستمتع القارئ فيها ، وهو يلمس التناغم والتوازن في السرد .

وما يلاحظ أيضا في هذا العمل ، أن الزمن ومساحة الحدث تناسبا طرديا ، فحين يمضي الزمن الروائي بسرعة فإن مساحة الأحداث تكون كبيرة ، وكلما بطأت سرعة الزمن الروائي قلت مساحة الأحداث إلى تصل أحيانا إلى حدث الشخصية الواحدة . هذا التناسق ما بين الزمن الروائي وسرعته ومساحة الأحداث وعدد الشخصيات ، جعل العمل متوازنا في العرض تتناسب في فصوله مع إمكانيات كل راوٍ ، سواء أكان راويا عليما أو راويا بضمير المتكلم . هذه العناصر الفنية الروائية والسردية ، تحُيل إلى موضوع آخر توزع في الرواية تمثل في النقد الروائي .

توفيق الذي بدأ في مرحلة من حياته بالقراءة بعد أن أهدى له رفيقه عبد القادر كتبا ، عمل على أن تكون القراءة رفيقة له في جميع مراحل حياته المتقلبة ، ولم يتوقف الأمر عند القراءة فقط ، وكان له آراؤه يبثها في متن حديثه ، فتختلف الآراء في الأعمال ما بين مدح أو ذم ، فتوفيق يناقش الأعمال التي قرأها ، ويذكر أراءه النقدية ، سواء في بُنية العمل أو تركيب الشخصيات وبنائها ، وكيف وصلت إلى ما وصلت إليه من وعي فكري أو قدرة على مجاراة الحياة بهذه المستوى ، فينقد على بعض الروائيين عدم ذكرهم كيف وصلوا إلى هذه المرحلة فطريق الوصول كما يراه أهم من الوصول ، وعدم ذكر هذا الطريق والتقلبات والتنقلات التي مرّت بها هذه الشخصيات في حياتها يبدو فجوة تفصل ما بين مرحلة الوعي النهائي ومرحلة طريق الوصول ، هذه القفزة من المنطقة ألف إلى المنطقة باء ، دون المرور بالطريق الذي يجب أن تمر به الشخصية يراه توفيق مخلا بالعمل . هذا الأمر كما ندرك جيدا قد لا يعني توفيق فقط بل قد يعني أيضا آراء التكرلي كذلك . لذا فيجب أن ننتقل الآن إلى الشخصية الرئيسة توفيق .

توفيق وحياة التراجيدية :

لا أدري لمَ خطر لي وأنا أقرأ أن حياة توفيق التراجيدية أن تشبه حياة أندريه أحد أبطال رواية الحرب والسلم لتولستوي ، بتغييرات الحياة العاصفة التي كان لها الأثر الكبير في خلق شخصيتيهما كُلٍّ على حدة ، ليتمتعا بسماتها الخاصة واللتين لا تلتقيان إلا في درجة المأساة . قد يكون حب توفيق (ومن فوقه التكرلي) لرواية الحرب والسلم ، هي السبب في إعادة خلق شخصية شبيهة بأندريه في قالب عراقي في زمن مختلف بتطلعات ورؤى وأفكار ومشاعر ورغبات ، تحددها طبيعة الحياة والزمن والمجتمع والعائلة والحالة المادية . توفيق ذو الشكل الجميل ، الذي لم يشبه عمومته أو أبناءهم أو حتى أخاه أو أباه ، كان له الأثر الأول في أن يكون محط أنظار الإناث ، وفي تشكيل رغبة جنسية محمومة وأحيانا مسعورة -أظهرت مبالغة إيروتيكية في بعض أحداث الرواية- لم يملك توفيق معها إلا أن يراوغ ويحاول بكل الطرق أن يجذب الأنثى له لكي يمارس معها متعة الحياة العظمى . فبعد علاقة غرامية مع آديل التي تعرف عليها في زمن خلا من شبابه ، وعرفها بعد أن أصبحت زوجة صديقه ، إلا أنه لا يقيم اعتبارا لأي قيم أخلاقية أو روابط الصداقة ، فما دام يحبها ويشتهيها فلا بد من الوصول إليها . حتى بعد زواجه كميلة بقي شهوانيا لم يمنعه رابط أخلاقي وقرابة أسرية من اشتهاء أنوار ، زوجة قريبه ، ومراودتها عن نفسها ، ويصل الأمر إلى مرحلة من الخلاعة اللا محدودة مع فتحية وغسان ، الشاب الذي عرفه منذ الصغر ، فرغم مواقعته لفتحية ومراودتها عدة مرات ، إلا أنه بعد أن

أحبها غسان وواقعها لم يمنعه رابط الصداقة الأبوية مع غسان أن يستغل لحظة خوف فتحية ويمارس معها ، هذه العبثية والخلاعة التي كانت لدى توفيق ، تجعل منه أحيانا شخصا حقيرا بغض النظر عن التقلبات والمآسي في حياته ، التي بدأت بسفر آديل بعد اعتقال زوجها بتهمة التخابر ، وعلاقته الزوجية السيئة مع كميلة ، المرأة المهوسة برغبة الحمل وإنجاب طفل ، التي ازدادت سوءا في علاقته معها بعد معرفة أن حيواناته المنوية ضعيفة وغير قادرة على الإخصاب وأن عليهما الصبر وتكرار المحاولة حتى تنجح ، لتصل مأساته إلى ذروتها بعد فصله من الوظيفة وتخلي العائلة والأصدقاء عنه ، أحداث درامية لا تقل سوءا عن خلاعة توفيق ورغبته المسعورة ، لترى أن الحياة تُكافئه بنحوٍ متساوٍ مع خضوعه لشهواته . لينتقل بعدها للسكن في غرفة مع عائلة فتحية ، ويستمر في حياة الفقر وشظف العيش ، يكافح لأجل اللقمة ، لكنه رغم هذا يبقى عبدا خاضعا لشهواته . نرى بوضوح تغيّر وتطوّر شخصية توفيق ، هذا التطور الذي يرسم مسلكه التكرلي بوضوح يبدو كأنه رسالة يوجهها إلى أولئك الذين انتقدهم والقرّاء في أهمية ذكر الطريق الذي تسلكه الشخصية من أجل الوصول إلى مرحلة الوعي النهائية .

في الختام هذه الرواية عمل إبداعي مميز ، الأمر الوحيد الذي قد يُؤاخذ عليها هو الإفراط في الإيروتيكية ، والتركيز على شهوانية توفيق بتكرار يتأتى عنه الملل ، فكان بالإمكان التقليل من هذه الإيروتيكية وتجنب كثيرا من التوصيفات والعرض المُعاد الذي لا جِدّة فيه ، دون الحشو في وصف الجسد وتفاصيل القبلة وإعادة ذكر ما ينتاب توفيق من سعار جنسي .

رواية مُذهلة لا يكتبها سوى مبدع .

أظهر هذا العمل الروائي ، الذي تمتزج فيه رواية التخيّل التاريخي مع السيرة الروائية الغيرية ، يتخللها أدب سياسي وأدب سجون ، نتيجة خلاّبة متقنة تسرد أحداثا مركزة على مدة خمس عشرة سنة (١٩٥٨-١٩٧٣) من تاريخ العراق المعاصر ، ولا سيما تاريخ صدام حسين . بالرغم من إن الكاتب يوضح في بداية العمل بأن روايته ليست نصا تاريخيا ، وإنما هي عمل تخييلي يستغل الواقع لبناء عالم خيالي موازٍ للواقع ، يتفق معه أحيانا ويختلف أحيانا أخرى ، فإنَّ هذه الإشارة حول "خيالية العمل" يجب ألا تمنع القارئ من الأخذ بهذه الرواية بمحمل الجد في بعض أحداثها ذات الحقيقية الواقعية ، والكاتب كان مصرا على جعل العمل يتقاطع مع الواقع سواء بتغيير بعض الأحداث كما في نهاية عزيز الحاج الذي يُغتال في الخارج -وهذا عكس الواقع إذ لم يُغتل- على يدي موسى ويونس الخيّون . هاتان الشخصيتان اللتان لم أجد لهما أثرا ، مما يدل على أنهما من خيال الكاتب لضرورة روائية تُضفي بعدا دراميا للعمل ، إضافة إلى هدفه في إبعاد حقيقة النص التاريخي عن عمله . هذا الدمج بين الواقع والخيال في العمل الروائي ، يجعل العالمين يتداخلان مع بعضهما تارة ويتوازيان في أخرى ثم يتقاطعان في مسارات مختلفة ، تصبح الحقيقة خيالا والخيال حقيقة ، مما يعطي العمل دفعة من الإذهال للقارئ والإرباك التشكيكي في التاريخ ، وفي ضرورة إعادة قراءته ، إذ الراوي يقدم رؤية

شاملة للحدث ، إذ من الأكيد الذي لا يقبل الشك أنَّ الراوي قد وقع على كمية كبيرة من المعلومات والوثائق التي ساعدته في عمله هذا ، ناهيك عن قدرات سردية ولغوية وروائية كبيرة تكللت جميعها في هذه الرواية ، التي حملت عنوان عالم صدام حسين . لم يُخطئ الروائي في هذا العنوان ، إذ يتخذ من صدام حسين محور الرواية التي تتفرع منها بقية الأحداث ، فمن طفل لم يرَ أباه ويعيش مع عمه في سنين حياته الأولى ، هذا العم حسن إبراهيم كان له الأثر النفسي في شخصية صدام القاسية ، لينتقل إلى بيت خاله خير الله طلفاح ليتلقى مبادئ البعث ويتعلم التاريخ والجغرافية ، ويدخل المدرسة ليتعلم القراءة والكتابة لتتشكل النواة التي سيتبلور عنها رجلٌ وشخصية لها الأثر الكبير في تاريخ العراق والمنطقة مدة أربعة عقود تقريبا . يشملها الراوي بعلمه المطلق للأحداث ، وبسرد راوٍ عليم ، تبرز فيه أهمية العنوان "عالم صدام حسين" ، فصدام حسين مجرد مدخل إلى عالمه الذي لا يقل أهمية عنه ، فكثير الشخصيات الروائية لها أصل حقيقي واقعي أمثال : ناظم كزار ، عبد الكريم الشيخلي ، عزيز الحاج ، عبد الخالق السامرائي ، خير الله طلفاح ، ساجدة خير الله ، عدنان خير الله طلفاح ، البكر ، الملا مصطفى برزاني ، عبد السلام وعبد الرحمن عارف ، عقداء وقادة في الجيش ، في الحزب ، في الحزب الشيوعي ، في السجن . هؤلاء الأشخاص الحقيقيون مع نُظرائهم الخياليين ، يُدّعمون عمل الراوي في إقحام عالم بآخر ، ليتشكلا حول صدام حسين ، الذي يُظهره الراوي ، بصفات توحي بالمهابة والدهاء وبعد النظر والحذر والقسوة والسادية وقلة الكلام والإجرام وحب الذات والرغبة بالسلطة المطلقة ، صدام الذي ينهار أمامه

أعداؤه ، صدام الذي لم يكسره السجن من تحقيق طموحاته أو الوصول إلى ما يريد ، بعض الصفات تُبين الجانب الخيالي الذي أضفاه الكاتب عليه ، أو حاول من خلاله ملء الفراغات أو جعل صدام تلك الشخصية الشبيهة ببطل ماركيز في خريف البطريرك .

أما كل من حول صدام من أشخاص وشخصيات ، فهم لا يقلون أهمية عنه ، فالراوي ذو خزين معلوماتي هائل -حقيقي وخيالي- يضخ المعلومات ويسرد حياتهم ومشاعرهم وأحيانا تاريخهم بصورة تميل نحو الحشو الذي يُمكن الاستغناء عنه دون أن يكون مخلا في بُنية العمل .

وبالعودة إلى الروائي فإن هكذا عمل بهذه التفرعات الناتئة من محور صدام ، كانت بحاجة إلى تعامل متقن مع الزمن ، فاختار الروائي -المجهول الهوية- الـــــــــزمن الكرونولوجي التتابعي ، لكن هذا التتابع يتفرع منه خطان فرعيان رئيسان ، يستخدم في الأول تقنية الفلاش باك -الاسترجاعية- ويعود الى الوراء والماضي لدرجة أنه يخرج عن حدود زمن الرواية إلى ما قبل زمن الحدث الأول ، والآخر هو تقنية الفلاش فورورد -الاستباقية- غائصا في المستقبل ومتجاوزا زمن خط النهاية إلى ما بعد زمن الحدث الأخير داخل الرواية . هذه المرونة التي تمتع بها في تعامله مع الزمن الروائي الكرونولوجي ، جعلت عالم صدام حسين عالما شموليا لا يخص فردا دون سواه ، بل هي رواية الكل ، إذ يتوزع مكان الحدث ليشمل العالم أجمع ، من بغداد إلى تكريت إلى البصرة إلى الموصل إلى الأهوار ، ثم يتجاوز العراق إلى البلدان العربية ثم ينطلق إلى أوروبا وبقية العالم ، فتأخذ كلمة "عالم" في العنوان معنين

الأول مجازي يشمل الأشخاص والشخصيات -عوالم من الشخصيات- والآخر ما يدل عليه معنى كلمة عالم المعروفة ، العالم الذي تعيش فيه البشرية بمختلف لغاتها وألوانها وأعراقها وتاريخها وجغرافيتها وصراعاتها وسياساتها ومآكلها ومشاربها . تمتاز الرواية أيضا بتقنية سرد اللوائح والتعداد التي تعد من سمات رواية ما بعد الحداثة بالرغم من قِدمها مع هوميروس . إن التعداد لأنواع الطعام أو الحاجيات أو الأدوات ، جعلت الوصف السردي والمكاني نابضا بالحيوية ، وتُثبت أن الروائي على درجة عالية من المهارة الروائية والسردية .

ما يثير الانتباه ويجذبه هو صوت الراوي ، الذي بدا صلبا باردا ، يسرد الأحداث من منظور المتابع الحيادي الذي لا يكترث بشيء ، جريمة قتل ، أو اغتيال ، أو تعذيب ، كل الأحداث تُسرد بصوت حيادي يقف في نقطة الوسط لا مع ولا ضد ، فهو لا يُظهر تعاطفا مع أحد ولا يظهر عدائية أيضا ، فصدام وغيره من الشخصيات ، هم مجرد قوالب حقيقية مفرغة من الواقع ومملوءة بالسائل السري الذي جعل الراوي بمثابة مصور بآلة كاميرا يقف عند نقطة معينة من الخارج أو تراه يقتحم عوالم شخصياته التاريخية والفكرية والنفسية ، ليسلط الضوء على مناطق الظل ، أو كأنه مخرج وظيفته مراقبة جميع الممثلين والتدخل حين يستدعي الأمر . فلا يمكن أن نقول عنه كتب عمله ليمجد صدام أو كتبه لكي يهاجمه ، هو يكتب فقط ، هو يُظهر الشخصيات مجردة وعارية من أي هالة أو درع ، والقارئ من يحكم . هذا العمل الذي أشاد به كثيرون ، وهو دون شك يستحق ، لكن في المقابل هناك من وجه انتقادات له متهمة إياه بتزييف الحقائق والتاريخ وإضافة شخصيات وهمية لم تفد

العمل . لا يوجد عمل نال مقبولية الجميع لكن هذه الرواية هي إنجاز أدبي يستحق الاحتفاء بكاتبها!

من الكاتب؟ من صاحب الاسم مهدي حيدر الذي يظهر بصفته كاتبا للعمل في واجهة الرواية؟ هذا ما أسال الحبر أيضا في معرفة هويته الحقيقة ، أعراقي هو أم من بلد عربي آخر؟ التكهنات كثيرة لكن لا يوجد اسم يمكن أن نقول هو ذا الكاتب ، حاولت أن أتتبع هوية الكاتب عبر ملاحقة بعض المفردات مثل بندورة التي وردت ثلاث مرات وكلمة زلعوم التي وردت عدة مرات ، هاتان الكلمتان تُشيران إلى بلاد الشام ، لكن هذا مجرد تخمين قد يكون صحيحا أو خطأً لا سيما وأننا نتعامل مع روائي حذق لا يمنع إنه استخدم هاتين الكلمتين طُعما يُزحلق الباحثين عنه إلى هُويات أخرى ورنجة حمراء لتشتيت الانتباه . السؤال لماذا لم يكشف الكاتب عن هُويته الحقيقية؟ السبب الذي أراه هو الرواية نفسها والمعلومات التي وردت فيها التي قد تعرض حياة الكاتب للخطر ، وقد قرأت أن الرواي قد يكون شخصية سليمان عبد الرزاق ذا المواهب المتعددة والمتحدث للغات مختلفة ، وقد يكون الكاتب أيضا لا الراوي فقط . هذه الاسئلة لا يجب أن تُبعدنا عن حقيقة قيمة عمل كهذا- عالم صدام حسين- .

لم يقع الراوي في هفوات تاريخية -عرفتها- إلا في مناسبتين الأولى في بداية الرواية حين يذكر أن صلاح الدين فتح القدس سنة ١١٣٨ ، وهذا خطأ فبيت المقدس فُتح سنة ١١٨٧ ، والثانية في نهاية الرواية حين يذكر أن خير الدين بربروسا كان قرصانا ، وهذا ما أشاع عنه المؤرخون الأوروبيون ، فخير الدين بربروسا كان قائدا عثمانيا

مجاهدا لأسطول بحري في البحر الأبيض المتوسط ، وخاض ضد الأوروبيين معارك في البحر الأبيض المتوسط ، وكان له دور في إنقاذ المسلمين واليهود من بطش الكاثوليكيين بعد سقوط الأندلس سنة ١٤٩٢ .

الأمر الوحيد الذي قد يُزعج القارئ أن العمل يحتاج إلى أجزاء تكميلية فالرواية تنتهي أحداثها في صيف سنة ١٩٧٣ ، أي أن أمامنا ثلاثة عقود كاملة عن صدام حسين وعالمه قد تحتاج إلى كتاب أو اثنين مكمّلين . وهذا ما أرى أنه فرصة للروائيين أن يكملوا هذا العمل وينشرونه تحت أسماء مستعارة ، فكون هوية الكاتب الحقيقية مجهولة فهذا يفتح المجال أمام الجميع لإكمال هذا العمل .

أثارت هذه الرواية منذ أن كانت تنشر مُسلسلةً في الأهرام سنة 1959 ، حفيظة شريحة كبيرة من المسلمين ، فيقول الشيخ عبد الحميد كشك (رحمه الله) في كتابه "كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا" : "وقد ثارت ثورة الأزهر على هذه القصة وبين وجه الافتراء فيها على الإسلام وأبدى الرأي في ذلك صريحا واضحا فما كان من رئيس تحرير الأهرام وقتئذ محمد حسنين هيكل إلا أن انبرى لثورة علماء الأزهر على هذا الكتاب وأبدى احتجاجه الشديد اللهجة على رد علماء الأزهر وشجع الأستاذ نجيب محفوظ على مواصلة نشر هذه القصة ولم يعبأ بما أبداه علماء الأزهر من غضبة لله تعالى ودفاع عن شرع رسوله الكريم (صلى الله عليه وسلم) فاستمر نشر هذه القصة في تلك الظروف القاتمة السواد" .

لم تنشر هذه الرواية في كتاب في مصر إلا أنها نشرت عن دار الآداب في بيروت عام 1967 ، وفي هذا السياق يذكر الدكتور أحمد كمال أبو المجد في مقالته عن رواية أولاد حارتنا المنشورة في الأهرام في التاسع والعشرين من كانون الأول/ ديسمبر سنة 1994 بعد لقائه نجيب محفوظ بعد محاولة اغتيال فاشلة بسبب الرواية ، قول نجيب :

"إني حريص دائما على أن تقع كتاباتي في الموقع الصحيح لدى الناس ، حتى وإن اختلف بعضهم معي في الرأي ، ولذلك لما تبينت أن الخلط بين "الرواية" و"الكتاب" قد وقع فعلا عند بعض الناس ، وأنه أحدث ما أحدث من سوء فهم ،

اشترطت ألا يعاد نشرها إلا بعد أن يوافق الأزهر على هذا النشر (ولا يزال هذا موقفي إلى الآن) . وقد أعيد نشر هذا المقال من قبل الدكتور أحمد كمال أبو المجد عام 2006 .

ومما يذكره المقال على لسان محفوظ أيضا : "إن كتاباتي كلها ، القديم منها والجديد ، تتمسك بهذين المحورين : "الإسلام وهو منبع قيم الخير في أمتنا ، والعلم الذي هو أداة التقدم والنهضة في حاضرنا ومستقبلنا"" ويضيف محفوظ أيضا : "إن مشكلة "أولاد حارتنا" منذ البداية أنني كتبتها "رواية" ، وقرأها بعض الناس "كتابا" ، والرواية تركيب أدبي فيه الحقيقة وفيه الرمز ، وفيه الواقع وفيه الخيال ، ولا بأس بهذا أبدا ، ولا يجوز أن تحاكم "الرواية" إلى حقائق التاريخ التي يؤمن الكاتب بها ، لأن كاتبها باختيار هذه الصيغة الأدبية لم يلزم نفسه بهذا أصلا وهو يعبر عن رأيه في رواية .

ومما يذكر موقع النوبل عن محفوظ في التعريف به بعد أن نال جائزة النوبل للآداب لسنة 1988 :

" . . . بدأ الكتابة مجددا برواية أولاد حارتنا -العنوان الإنجليزي أبناء جبلاوي- في سياق جديد أخفى فيه آراءه السياسية كثيرا خلف الاستعارة والرمز .

وفي محاضرة النوبل يذكر الموقع أيضا عن رواية أولاد حارتنا :

إن الثيمة لهذه الراوية غير الاعتيادية هي بحث الإنسان الأبدي عن القيم الروحانية . ظهر آدم وحواء ، موسى وعيسى ومحمد وآخرون ، إضافة إلى العالِم المعاصر- نسبة إلى العلوم- ، بتخفٍ مكشوف . والعالِم هو المسؤول عن موت الأب

الأول جبلاوي (الله) . وتواجه النُظم المعيارية المختلفة تأزما في وصف صراع الخير والشر . ونظرًا للطريقة التي تعامل فيها الكتاب مع المقدسات فلم يستطع المؤلف طبع كتابه في بلده ونُشر في مكان آخر" .

إذًا ، فنحن أمام تفسيرات مختلفة لثلاثة من المصادر التي تمثل معيارية مرجعية في الحكم على العمل بعيدا عن نطاق الأدب والرواية ما بين الأزهر (الرافض) ولجنة النوبل (المؤيدة) وفي الوسط يقف نجيب محفوظ لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء . بعد قراءة هذا العمل الذي اختلطت فيه الحقيقة بالخيال والواقع بالمحال ، والمقدّس بالمدنّس ، والإيمان بالكفر ، في جو ميتافيزيقي وأحيانا فانتازي ، إذ يستمد نجيب محفوظ من التاريخ والأديان والصراع بين العلم والدين ، والصراع بين الأديان ، والفلسفة الوجودية رؤيا تخوض الرواية في أعماقها ، لتبدو في مواضع أنها تأخذ قصص الأنبياء بأسلوب بارودي ساخر ثم ترفعهم عبر مدحهم ومدح مشروعهم الإصلاحي الذي تمثّل في محاربة الفتوات والمديرين المسؤولين عن الوقف ، وتحقيق رغبة جبلاوي ، في حين تتبنى في موضع آخر رؤية وجودية إلحادية للخلق والخالق حين يعيد قول نيتشه الذي صرح بموت الإله بـ

-لله الأمر ، من بعد العمر الطويل مات الجبلاوي!

لا يمكن أخذ هذه الجملة باعتباط أو أن نمر منها مرور الكرام ، ففيها من البارودية والرؤية الفكرية التي تبشر بها الرواية التي تمثلت بعد صراع طويل بين المصلحين (جبل ورفاعة وقاسم) والفتوات والنظّام لأجل وصية (شريعة) جبلاوي بموت جبلاوي (الله أو الدين) على يد عرفة (المعرفة أو العلم) .

فماذا أراد محفوظ من هذه الرواية وبهذا الطرح المثير ، فهذا ما لم يسبقه به أحد من قبله ، فهل يمكن أن نأخذ بقوله حين قال بأنه لا يجب أن نخلط بين الكتاب والرواية أو أنه مقتنع فعلا بأن الإسلام والعلم هما الحل لنهضة أمتنا؟ نحن بعد قوله لا يجب أن نتقول عليه ونزيد في تأويل ما لم يقله وإن لم نصدقه ، ويبقى السؤال لماذا اختار محفوظ هذه الطريق الوعر للتعبير عن هذه الرؤية والمنهاج في روايته ، لماذا اقتحم عالم المقدس بهذا الشكل؟ استعارته ورمزيته لم تكن كثيفة وهذا مقصود منه فهو يريد الاقتحام والمواجهة ، يقينا منه أن المجتمع المحيط به يحتاج إلى صدمة قوية تزلزل أركانه وتبعثه من جديد لينهض بواقعه ويطوره ، ولم يجد مناصا إلا باجتياح عالم المقدسات في رواية ينزلها إلى واقع مصري ، حيث الحارات والمقاهي والفَتْوَنَة والنبوت . لا أخفي إعجابي بالأفكار الشيطانية التي لا تتنزل إلى أي كان ، سواء أأخطأ محفوظ أم لم يخطئ ، وفكرة العمل وهذا الطرح ، واقتباس قصص الأنبياء (موسى وعيسى ومحمد (عليهم السلام)) بل وجلبهم في هيئة مصرية تبدو مثيرة للاهتمام ومخيفة وخطرة وشرسة لكن من قال إنه يقصد الأنبياء بذواتهم المعروفة المقدسة؟ ليغامرنا سؤال لماذا لم يختر أحداثا أخرى إذا لم يكن يقصدهم أنفسهم؟ نعم ، هنا بالضبط نقف أمام العبقرية الأدبية التي تستغل الواقع والتاريخ والدين والمقدس وتصهره في بوتقة الرواية ، كلنا أصحاب رسالة علينا تعمير الأرض ومحاربة الظلم والشر . لا يمكن وصم الرواية بأنها تنتسب أو تصور دين من الأديان الإبراهيمية دون سواه ، فهي تستمد من الثلاثة رغم أنها تبنت فكرة النصارى حول أن البشر أبناء الله -تعالى عما يقولون- عبر قول جميع ناس الحارة بأنهم أحفاد

جبلاوي ، الأب المؤسس . ولا يمكن لأي كان أن يخرج الرواية من الرمز الديني لأن هذا محال فالرمز يدل على مقصوده ، ونتساءل هل هو رمز أو مجرد تغيير أسماء كأن يحاول فيل أن يخفي جسده الكبير أمام نبتة صغيرة ، هي كذلك لم يقصد الرمز رغم استخدامه بل أراد تصوير الحقيقة التي يؤمن بها الناس عبر تقريب الصورة لهم بواقع يعيشونه ويفهمونه بسرعة ، ليروه بأعينهم المعاصرة لا أعين القدماء . ما أراده محفوظ من هذه الرواية هو تسليط الضوء على عدم جواز تبني الدين وحده دون العلم وعدم تبني العلم وحده دون الدين ، فمن تكلموا باسم جبلاوي سواء من مديري الوقف أو فتوات مثلوا الاستغلال الديني أو عرفة الذي مثّلا العلم المجرد من أي اعتبارات أخلاقية ، وكان مصير الطرفين الموت! فلا بد من وحدة ما بين الاثنين وهذا ما يؤكده محفوظ في مقالة أبو المجد .

بالعودة إلى الرواية فتبدأ الرواية من اختيار جبلاوي الأب لابنه الأصغر أدهم (آدم) ليكون مديرا للوقف ؛ لمعرفته القراءة والكتابة والحساب ، وهنا يثور الابن الأكبر إدريس (إبليس) رافضا هذا القرار ، لينتهي به الحال مطرودا من البيت الكبير (الجنة) إلى الخلاء (الدنيا) ، لكن إدريس لم يتوانَ عن محاولة إغواء أدهم الذي تزوج من أميمة (حواء) لأجل أن يطرده من البيت الكبير ويخرب علاقته مع أبيهما ، وكان له ما كان بعد أن حاول أدهم بطلب من إدريس وتشجيع من أميمة معرفة أسرار الوصية والشروط العشرة (الوصايا العشر) التي تحوي ما كتبه جبلاوي عن مصير ثروته وورثته ، ليطرد بعدها أدم وأميمة من البيت الكبير ، وتبدأ مرحلة جديدة من حياة الاثنين مثلت الفصل الأول من الكتاب انتهى بعفو جبلاوي عن

ابنه أدهم (كما حدث مع آدم (عليه السلام)) . الفصل الثاني والذي مثل الجيل الأول من أحفاد أدهم وصراعهم مع فتوة الحارة والناظم مدير الوقف ، وهي القصة التي مثلت قصة موسى وفرعون وبني إسرائيل ، واختار محفوظ اسم جبل ليمثل موسى (عليه السلام) ، والجبل في قصة موسى له شواهد كثيرة منها :

"ورفعنا فوقهم الطور" والطور هو الجبل .

"فكان كل فرق كالطود العظيم" والطود هو الجبل .

"ولما جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربه قال رب أرني أنظر إليك ، قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل..."

من هذه الشواهد القرآنية نعرف لماذا اختار محفوظ اسم جبل ليمثل القوة التي تنقذ أبناء الحارة من شر الفتوات والناظم مدير الوقف ، وتحقيق العدل للجميع وتوزيع واردات الوقف عليهم بالتساوي .

ويتكرر الأمر مع رفاعة (عيسى (عليه السلام)) وقومه ، الذي عمل على مداواة الناس وإخراج العفاريت منهم ، لأجل أن ينالوا الراحة والسعادة التي عمل على تعليم الناس أن السعادة لا تكمن في المال ولا القوة ، وانتهى قتيلا بعد أن وشت به زوجته ياسمينة (يهوذا) ، لكن تلاميذه (الحواريون) نهجوا نهجه وانتهى الأمر بانتصار من تبنى فكر رفاعة .

لكن الحارة وأبناءها دائما ما يعودون إلى سيرتهم القديمة من الظلم والفتونة والاعتداء على الآخرين فدأبهم النسيان ، ليسود جو من الخوف والرعب وتسلط ثلة قليلة على البقية ، ليكون قاسم (محمد (صلى الله عليه وسلم) وكنتيه أبو القاسم)

آخر من واجه الفتوات ومديري الوقف لأجل إحلال العدالة والمساواة بين أبناء الحارة وتوزيع خيرات الوقف بالتساوي بين الجميع .

لتنتهي الرواية في فصلها الأخير متمثلا في عرفة الساحر (المعرفة والعلم) الذي تعلم فنون السحر (العلم) ، وهنا تظهر نقطة مهمة جدا لا بد من تسليط الضوء عليها ، فعرفة كشف سره بعد مقتل جبلاوي الجد الأول (العلم يقتل الله أو الدين . العلم يقتل القوة البشرية ويخلق نوعا جديدا من القوة ، قوة العلم) ، استغله الناظم (الحكومة) في صنع مادة قابلة للانفجار توضع في قارورة (القنبلة والسلاح) تنوب عن الفتوات والقوة ، مكنته من السيطرة على الحارة وأحيائها الثلاثة (حي جبل وحي رفاعة وحي قاسم) ، وحبسه الناظم عنده ، وحينما قرر الهرب من الناظم ، قُتل .

هذه إذاً الرواية المثيرة للجدل التي ما زالت محط نقاش بعد أكثر من ستة عقود على نشرها .

سابع أيام الخلق إحدى الروائع الأدبية العربية للروائي العراقي عبد الخالق الركابي ، وهي الرواية الثالثة التي سبقتها روايتا الراووق وقبل أن يحلق الباشق ، وتعد روايته سابع أيام الخلق واحدة من أفضل عشرين رواية عربية في القرن العشرين من قبل الاتحاد العام للكتاب العرب في دمشق ، فضلا عن كونها من أفضل مئة رواية عربية في القرن العشرين -مرتبة ٧١- في القائمة التي نشرها الاتحاد العام للكتاب العرب في الرابع عشر من كانون الثاني يناير سنة ٢٠٠٠م . ولن أُبالغ بقولي إن هذه الرواية تحفة فنية ومن الروائع الأدبية العالمية سواء في سردها أو بُنيتها أو التركيب الزمني أو موضوعها المتداخل ما بين الماضي والحاضر وضربها على الوتر الحساس سواء في الجانب السياسي أو التاريخي أو التراثي أو الديني أو الاجتماعي ، فضلا عن ذلك فإن ما طُرِحَ في أحداث (سير الراوية) أو (مخطوط الراووق) فيه من الرمزية والتورية ما جعل الكاتب يضرب أكثر من عصفور بحجر واحد ، مُثبتًا في هذا الجهدَ الذي بذله في كتابة وهندسة هذا العمل بإتقانٍ تام ، إذ لملم أطراف روايته بمساريها بدقةٍ ولم تفته شاردة أو واردة ، وكانت حواراته رغم جديتها مُطعمةً بذلك النفس الهزلي المازح الذي إن لم يُضحك الشخصيات فهو معد لإضحاك القارئ . وكذا الحال مع الأساليب الروائية لعصر ما بعد الحداثة حيث تعدد مستويات السرد وتعدد الساردين ولقاء الكاتب والشخصيات ، بل ووعي الشخصيات بأدوارها ، ولا يقتصر الأمر هنا فالرواية بالرغم من كشف بعض

أسرارها ظاهريا فقد بقيت محتفظة بباقي الأسرار فما يُكشف لا يعدو أن يكون جزءا من كل سواء ما بقي مع السيد نور ومخطوط الراووق أو ما حمله معهم القيّمون على مزار السيد نور ولا سيما آخرهم ذاكر القيّم أو ما بقي في ذاكرة شبيب طاهر الغياث وأخذه معه وهو يودّع هذا العالم لا سيما وهو شخص شخصية مهم/ة في نشوء المخطوط وتطوره وكشف أسراره وفي سير الرواية وظهورها بهذا الشكل الذي يجد القرّاء أنفسهم أمامه .

يمكن أن نقدم الرواية عبر جزئين اثنين الأول : الرواية/ سيرة رواية (سابع أيام الخلق) والآخر : مخطط الراووق . وجمع هذان الجزءان في ترتيب فصول الرواية عبر ترتيب لا يخرج من دائرة الصوفية والعرفانية والكشف ، إذ يُقسم إلى سبعة كتب يحوي كل منها على سِفر و جزء من سيرة مخطوط الراووق خلا سِفر النون ، والأسفار هي : سِفر ألف واللام والراء والحاء والميم والألف المحذوفة والنون والتي تشكل لفظ الجلالة الرحمٰن ، وأجزاء المخطوط هي إشراق الأسماء وكتاب الإنيّة وإشراق الصفات وكتاب الهوية وإشراق الذات وكتاب الأحدية .

الرواية/ سيرة رواية : الرواية تمضي في مسارين الأول ، وهو الذي يبحث فيه الراوي/ الشخصية (دور مزدوج) في/ عن مخطوط الراقووق الذي يمثل مادة روايته وينتهي بكشف كل ما يحتاج إليه لمعرفة مخطوط الراووق كاملا ثم إكمال روايته ، وفي رحلة بحثه هذه يلتقي بعدة أشخاص/ شخصيات (دور مزدوج) ليساعدوه في إتمام عمله ، ويتجلى أهمية هذا المسار ، في عدة نقاط ، منها كونه رواية وبذات الوقت يمثل سيرة

الراوية وكيفية كتابتها وما واجهه الكاتب من مشاكل وعراقيل وكيف استطاع التغلب عليها ، إذ الراوي يعرض نفسه وروايته في داخل الرواية ، والثانية هي اللقاء بين الراوي وأشخاص في حياته ستتحول إلى شخصيات في روايته مثل بدر وشبيب والشاعر وورقاء ، وما يميز هذه النقطة هو التداخل ما بين زمني الراوية والواقع ، واللذان هما في الأصل خياليين ، إضافة إلى وعي الأشخاص أنهم سيكونون شخصيات روائية بل ويكون لهم دور في اختيار أسمائهم مثل شبيب طاهر بعد أن كان اسمه ثبيج لازم ، هذا التداخل الواقعي والزمني وما بين الخيالي والواقعي والتفاعل بين الشخصيات ، من السمات التي ميزت الرواية كونها مثالا واضحا وجليا عن سمات رواية ما بعد الحداثة ، فالتقنيات التي استخدمها وحتى اخترعها الروائي بجعل شخصياته ومن ضمنهم الراوي نفسه في عالم رواية ثوري يستحق الدرس والقراءة والتحليل . وهذا المسار لا يكتمل من دون :

مخطوط الراووق : هذا المخطوط هو لب العمل والمحور الذي تدور حوله كل الرواية وشخصياتها ومسارها الأول ، إذ يعد مخطوط الراووق هو البداية التاريخية لمدينة الأسلاف (مدينة الراوي) حيث السيرة المطلقية ، وما حوته من من أقسام تكفّل الرواة برواياتها وقيّمو مزار السيد نور بالمحافظة على مخطوطها الأصلي الذي كتبه السيد نور والإضافة عليه فيما بعد ، تنقسم السيرة المطلقية إلى أربعة أقسام :

١- القسم الأول من المخطوط هو ما يرويه عبد الله البصير . ولا يصل هذا القسم إلى الراوي إلا بعد أن يمر بسلسلة من الرواة الشفويين والكتابيين وهم تنازليا شبيب طاهر

(كتابي) عن ذاكر القيم (كتابي) عن قيمي المزار "مجهولون" (كتابي) عن السيد نور (كتابي) عن عذيب العاشق (شفوي/ سماعي) عن مدلول اليتيم (شفوي/ سماعي) عن عبد الله البصير (شفوي/ سماعي) .

هكذا يصل القسم الأول من المخطوط عبر سلسلة من الرواة أولهم شفويا عبد الله البصير وآخرهم الراوي ، إذ أصبح الراوي هو آخر حلقات الرواة بالرغم من البعد الزمني بينه والراوي الأول (الشفوي أو الكتابي) ليكون نص الرواية هو نصل مكمل/ تام للمخطوط الذي ذاعت أخباره في أبناء مدينة الأسلاف حتى عرفوها .

القسم الأول من المخطوط هو عن السيرة المطلقية ، والخلاف ما بين مطلق والسيد نور . وزمن أحداث في مدة ماضية لم تُوضح بدقة لكن الأحداث تُثبت أنها إبان السيطرة العثمانية في جنوب العراق .

٢- القسم الثاني من المخطوط هو ما يرويه مدلول اليتيم ، بعد أن يستلم مهنة الرواية من معلمه عبد الله البصير ، ويصل هذا القسم إلى رواي الرواية عبر السلسلة السابقة نفسها من الرواة ابتداء بمدلول اليتيم ، ويروي في هذا القسم الثاني قصةَ ابن طارش وحبه لفتنة ابنة المعيدي ذياب .

٣- القسم الثالث من المخطوط ، وهو الذي يرويه عذيب العاشق ويصل إلى الراوي عبر السلسلة السابقة نفسها ابتداءً بعذيب العاشق ، وفيه يروي عن حياة أبناء

مطلق السبعة وكيف سعى الأخوة الخمسة في تزويج ابن مطلق الثاني ، جناح ، وانتهى الأمر بزواج الجميع خلا نايف الابن الأصغر .

بهذه الأقسام الثلاثة للسيرة المطلقية ، يصبح لدى الجميع قصة معروفة عن السيرة المطلقية لشيخ عشيرة البواشق ، لكن تعترضها عدة مشاكل أولها هو اختفاء القسم الرابع المحظور والذي يعرف بدكة المدفع ، وثانيها هو كيفية الربط بين :

١- السيد نور هو معاصر لمطلق وأبنائه وأول من دوّن السيرة المطلقية كاملة و

٢- الرواة الثلاثة (عبد الله البصير ومدلول اليتيم وعذيب العاشق) ، تروي الأقسام الأولى أن السيد نور هو من سمع عنهم . فكيف يكون أول كاتب ومعاصر للسيرة قد سمعها من رواة أخذوا السيرة من مخطوط السيد نور؟ هذا السؤال الذي حاول الإجابة عنه عدة شخصيات تمثلوا في الرواي وبدر ومحقق المخطوط شبيب طاهر الغياث ، وساعدهم في الوصول إلى الربط كتابات ذاكر القيّم .

٤- القسم الرابع من المخطوط ، وهو ما يرويه السيد نور ويصل إلى الراوي عبر السلسلة السابقة نفسها ابتداءً بالسيد نور ، وفي هذا القسم الختامي يتحدث فيه السيد نور عن دكة المدفع والمواجهة ما بين مطلق وبعض أبنائه لقوات الدرك التي انتهت بمأساوية .

وبمعرفة القسم الرابع المحظور الذي سعى واجتهد الرواي وبدر في الحصول عليه ، تكتمل السيرة المطلقية ، والتي تخلل هذه الأقسام الأربعة قسمان مهمان تمثلا بقسم يرويه طاهر شبيب وعمله في تحقيق المخطوط الذي انتهى بحصوله على أوراق ثمانٍ بخط ذاكر القيم يرويها بنفسه عن المخطوط .

هذا التنويع والتوزيع للمخطوط وتعدد رواتها ونصوصها الذين وصولوا مع رواية سابع أيام الخلق وراويها إلى سبعة نصوص وسبعة رواة ، أعطى للرواية بعدا تحقيقيا بحثيا ، زاد الفعالية وتألق هذا العمل ، كُتبت فيه عشرات الدراسات والبحوث والمقالات النقدية من أبرزها ما كتبته الدكتور عبد الله إبراهيم في كتابه السردية العربية الحديثة الجزء الثاني ، وفي موسوعة السرد العربي الجزء الخامس .

يبقى الآخر في العمل الأدبي الروائي عنصرا مهما ، ولا غنى عنه ، بل لا يقوم العمل الروائي دون هذا الآخر ، مع التفاعل الاجتماعي معه ، أو الصراع العرقي أو الأيديولوجي أو الطبقي ، وبقى هذا الموضوع والصراع قائما في الرواية وتطورها بل أنه من العناصر المميزة في روايات ما بعد الحداثة ، من خلال إزالة هذه الفوارق الطبقية أو ما سماه د .هـ . لورانس بالوعي الطبقي ، حيث عمد روائيو ما بعد الحداثة على تقويض أي فوارق طبقية في الرواية ، ويبقى الآخر في الرواية ذو آلية جدلية خاصةً إذا ما روفق بالعنصرية أو الاستعمارية . في بداية التسعينيات من القرن الماضي وكما يشير مترجم الكتاب محمد مشبال صدرت ثلاثة كتب تتناول علاقة السرد الروائي بالآخر الأجنبي أو المستعمر أو الزنجي ، والتي سعت إلى هدف واحد تقريبا على الرغم من اختلاف وتباين في أدواتها المنهجية ، هذا الهدف هو تحقيق التواصل ولم شمل الشعوب والأعراق بإعادة الفحص والقراءة لموروث ثقافي متورط في التجربة التاريخية الإمبريالية وفي النظرة الاقتصادية والدونية للسود والملونين . وهذه الكتب هي "الإمبريالية والثقافة" لإدوارد سعيد ، و"بناء الصورة في الرواية الاستعمارية- صورة المغرب في الرواية الإسبانية" لمحمد أنقار ، و"اللعب في الظلام : الأبيض والخيال الأدبي" لطوني موريسون الرواية الأمريكية ذات الأصول الإفريقية ، وتُرجمَ إلى صورة الآخر في الخيال الأدبي ، ولا أدري لماذا وضع عنوان كهذا مع إدراك المترجم أن هذه العنوان ليس العنوان الأصلي ، وعنوان صورة

الآخر في الخيال الأدبي يعطي انطباعا للقارئ أن الكتاب يتناول صورة الآخر في الرواية عموما ، وليس السود في الرواية الأمريكية ، كما حدث معي ، على أي حال ، فإن المترجم يقدّم كتاب موريسون وكتاب إدوارد وأنقار ، ووضع القارئ في الصورة من أجل فهم أوسع وأكثر شمولا لموضوع كتاب موريسون ، إذ يشير إلى دور إدوارد في إعادة تأويل الرواية وارتباطها بالتجربة التاريخية الآثمة للإمبراطوريات الغربية وأن أنقار قد أثبت الانصياع غير المحدود وغير المقيد بأصول الفن الروائي ومقتضياته للأطروحة الاستعمارية لا يمكن أن ينتج سوى أعمال رديئة ، وأن ليس أمام الرواية الاستعمارية الجيدة والمقنعة سوى الانخراط في جدل حقيقي بين الأيديولوجيا وبين مستلزمات الفن . وما قامت به موريسون في كتابها -في طموحها لتوسيع دراسة الأدب الأمريكي- إعادة تأويل الرواية الأمريكية لتثبت حضور السود في الرواية وأهميته السردية والثقافية في تحديد هوية الذات الأمريكية البيضاء . تنقد موريسون في كتابها بعض الروايات الأمريكية والنظرة إلى الأسود "الزنجي" فيها ، والدور الهامشي والإقصائي الذي مورس بحق من أسمته "الإفريقيانية" وتقول إنها لا تستخدم هذا اللفظ للدلالة على المعرفة الجامعة حول إفريقيا على نحو ما كان يقصد إلى ذلك الفيلسوف فالنتين موديمب ، أو للدلالة على تنوع الشعوب الإفريقية وتركيباتها أو الإشارة إلى سلالتها التي استوطنت هذا البلد . إنني أستخدمه بعده لفظا يراد به السواد الدال والموحي الذي صارت تعنيه الشعوب الإفريقية ، كما يراد به السلسلة التامة للرؤى والافتراضات والقراءات

الخاطئة التي تصاحب معرفة المركزية الأوروبية بهذه الشعوب ، وهو مثل المجاز في خضوع استعمالاته لبعض التقييد .

ولا تنطلق موريسون في كتابها هذا من منطلق ناقدة فقط بل كاتبة وقارئة أيضا ، إذا تقول : "ليست الكتابة والقراءة ممارستين متميزتين بشكل واضح بالنسبة إلى الكاتب ؛ فهما معا تقتضيان اليقظة والاستعداد لاحتواء الجمال غير القابل للتفسير ، والتعقيد أو الأناقة اللذين يتسم بهما خيال الكاتب ، والعالم الذي يستدعيه الخيال . كما تستوجبان الوعي بالمواضع التي يدمر فيها الخيال ذاته ويقفل أبوابه ويلوث رؤيته . تعني الكتابة والقراءة الوعي بمفاهيم الكاتب حول المخاطرة والسلامة والبلوغ الهادئ أو الصراع اللذيذ لأجل المعنى والقدرة على الاستجابة" .

الكتاب مقسم إلى ثلاث مقالات هي : قضايا سوداء ، والظلام وسمات الرومانس ، والممرضات المزعجات وطيبوبة سمك القرش .

تقول في تناولها لموضوع الأسود في الرواية الأمريكية ومدى الإبعاد الذي تعرض له من قبل النقاد : "منذ مدة وأنا أفكر في صحة أو هشاشة جملة الافتراضات التي تعارف عليها مؤرخو الأدب ونقاده وراجت كما لو كانت "معرفة" . هذه المعرفة التي ترى أن الأدب الأمريكي التقليدي والمعترف به ، لم يخضع في شكله وصياغته لتأثير الأفارقة الأوائل ثم بعد ذلك لتأثير الأفارقة الأمريكيين طوال الأربعمئة سنة التي وجدوا فيها بالولايات المتحدة . وهذا يفترض ذلك شكل الجسد السياسي للأمة الأمريكية ودستورها وتاريخ ثقافتها برمته ، لم يحظَ بمكانة مهمة أو لم يكن له

أي شأن في أصول الثقافة الأدبية وتطورها... ويبدو أن ثمة ما يشبه اتفاقا ضمنيا بين الدارسين للأدب الأمريكي ظل حكرا على نظرات الذكر الأبيض وعبقريته وقدرته ، لا يمت بصلة إلى الحضور الساحق للسود في الولايات المتحدة" . وإرادة منها في إعادة قراءة الرواية الأمريكية وتصويرها للرجل الأسود صاحب التاريخ الطويل من المعاناة والعبودية تتناول بعض الروايات كرواية "سافيرا والأَمَة" لإيما كاتر ، وهي الرواية التي تدور حول سافيرا المرأة العجوز التي تشك بزوجها في علاقة مع ابنة خادمتها العبدة نانسي ، لتدبر محاولة اغتصابها من قريب لها ، لكي تمنع زوجها من الاقتراب منها ، لتهرب بعدها نانسي ، تنقد موريسون هذه الرواية وإعادة ترتيب الاستراتيجية القصصية والاجتماعية مبينة نقاط ضعفها وتعاملها غير المنصف مع السود انطلاقا من كونهم عبيدا وخدما ، والرؤية التي تتعامل معها سافيرا مع عبيدها ، وتنظر إليهم بأنهم مخلوقات بطباع وسمات مختلفة ولا يمتون للأبيض بصلة .

ومؤكدة على الحضور الأسود الإفريقاني في الرواية الأمريكية ، بعد استعراض عدد من الروايات تضيف موريسون : "سواء كان صريحا أو ضمنيا ، يشكل الحضور الإفريقاني بطرق مفروضة ولا مفر منها نسيج الأدب الأمريكي . إنه الحضور المظلم والثابت ، ولأجل لذلك كان الخيال الأدبي قوة وسيطة مرئية وغير مرئية على السواء . وحتى عندما لا تقوم النصوص الأمريكية على الحضور الأفريقاني أو الشخصيات الأفريقانية أو السرد الأفريقاني أو اللهجة الأفريقانية ، يخيم الظل في التضمين والإشارة وخط التميّز" .

فترى الإفريقانية الأداة التي تُعرف بها الذات الأمريكية أنها غير مستبعدة بل حرة ، غير منفرة بل محبوبة ، ذات غير عاجزة بل قوية ، وأنها ليس بلا تاريخ بل تاريخية ، وغير لعينة بل بريئة ، وليست حدثا تطوريا أعمى بل إنجازا متدرجا للمصير .

تختم الكتاب بحديث عن الحضور الأسود الإفريقاني في روايات همنغواي ، وأن تناولها لهذا العمل بأنه تأملات لا تدور حول مواقف الكاتب تجاه العرق ؛ فهذه مسألة أخرى . على الـــــــــرغم من أن الكاتبة أثارت موضوعا نقديا مهمة في تناولها للرواية الأمريكية والآخر الإفريقاني ، فالكتاب يبقى قاصرا عن الإحاطة بكل ما أرادته الكاتبة ، وهي لا تنكر هذا الأمر بل تعترف ضمنيا من خلال دعوتها للقيام بالبحوث النقدية والدراسات حول العنصر الإفريقاني في الرواية الأمريكية ، طارحة عدة أسئلة وعناوين ينطلق منها من أراد أن يُكمل ما شرعت به في هذا الكتاب . يبدو أن موضوع الفرد الأمريكي الأسود إزعاج يقض مضاجع الأمريكيين ذوي الأصول الإفريقية ، فرغم معاناتهم حتى حصولهم على كامل حرياتهم ، فهم حتى اليوم يعانون من بعض الممارسات العنصرية والتصرفات التي لا تتلائم مع روح العصر أو في الأقل مع الدستور الأمريكي الذي ضمن لهم حقوقهم ، وأن النظرة الدونية التي يمارسهم البعض ضدهم ، تزيد الجرح إيلاما ، والمبادرة التي قامت بها موريسون في هذا الكتاب ، هي محاولة لتوسيع عملية التطهير لكل الترسبات الإقصائية والعنصرية وإعادة الاعتبار للفرد الأمريكي الإفريقاني في حقل الأدب بحسبه سجل الأمة ، وله الأثر الأكبر في نفوس أهل الداخل الأمريكي والعالم الخارجي .

هذا الكتاب بحث أدبي نقدي ضخم يُقارب السبعمائة صفحة ، بتتبع واستعراض تاريخي للنقد الأدبي منذ عصر اليونان الإغريق حتى العصر الحديث في النصف الأول من القرن العشرين ، متناولا الأدب بكل صنوفه الرئيسة (مسرحا وشعرا وقصة) ، ومستعرضا أشهر النقاد الأدبيين وآرائهم في المسرح ومواضيعه وعناصره الفنية والشعر وموسيقاه وإيقاعاته وأوزانه ولغته ، والقصة -سأشرح في السطور التالية الخلل في اختيار هذه التسمية- وعناصرها الفنية والأسلوبية والموضوعية . انطلاقا من أفلاطون وأرسطو يبتدئ هذا الكتاب رحلته التتبعية للنقد الأدبي انتهاءً بأحدث المدارس النقدية الحديثة وتأثيراتها في الأدب وسيرورته .

الكتاب مقسم إلى ثلاثة أبواب رئيسة تتفرع منها الفصول . الباب الأول تناول النقد اليوناني الذي تمثل بأفلاطون والجزء الأكبر بأرسطو وآرائه في الشعر والمسرح والملهاة والمأساة والملحمة والخطابة ، والتفصيل والاستفاضة في هذه المواضيع يبلغ من الاتساع والأهمية والطرح المزود بالأمثلة والهوامش ثريا جدا ، وابتداءً من المحاكاة التي يعرفها أرسطو بأنها ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع ، وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي ، وهو الفرق بين المؤرخ والشاعر . فالمؤرخ ينقل أشياء وقعت فعلا . والشاعر يحكي أشياء من بُنيات أفكاره . ويحصر طرق المحاكاة في ثلاثة أمور "ما دام الشاعر محاكيا- شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ صورة- :

1- يصور الشاعر الأشياء كما كانت أو كما هي أولا . وينبغي أن يراعي الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع إكمال له .

2- أن يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم .

3- أن يصور الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا .

أما الشعر فمفهومه عند أرسطو ينحصر في المحاكاة ، أي أن تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، حتى تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولّد بعضها من بعض . والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة . والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق بين الشعر والنثر . فإذا نظم امرؤ حقائق تاريخ أو نظرية في الطب ، أو الطبيعة فإنه يسمى عادة شاعرا ، والحقيقة أنه ليس بشاعر .

وتأخذ الملهاة والمأساة والملحمة حيزا من فصول الباب الأول لأهمية هذه الأنواع الأدبية التي كانت رائجة وقتها ، مختتما الفصول بالحديث عن الخطابة عن اليونان . والخطابة عند أرسطو ثلاثة أنواع : الاستدلالية والقضائية والاستشارية . ولا يكتفي بالطرح التاريخي والأمثال والنقد الذي قاله أرسطو وخط أسسه في الأدب الأغريقي بل ومقابلة أقواله مع أقوال أفلاطون .

يتناول الباب الثاني من الكتاب ، النقد عند العرب ، والنقد في هذا الموضوع يتناول الشعر فقط ، واستعراض المواضيع الشعـــــــــرية التي كانت ترد في أشعار العرب ، والأساليب النقدية سواء في عصر ما قبل الإسلام وشعرائه الكبار أو العصور اللاحقة وطرح الأفكار والمناهج النقدية المختلفة ما بين علماء اللغة وكبار الشعراء في اختيار الجيد من الشعر دون سواه كالجاحظ وابن قتيبة وبشار بن البرد والأصمعي ، وعبد القاهر الجرجاني صاحب النظم (علم التراكيب) .

تتنوع فصول هذا الباب ما بين الأجناس الأدبية شعرا ونثرا ، لكن النثر يأخذ الخطابة فقط ، وفي هذا قصور واضح إذ للعرب إرثهم القصصي والذي كان من المفترض ذكره بدل الاستمرار في منهج التهميش الاستشراقي في نفي أي إرث عربي نثري قصصي معتبر ، وسنشاهد هذا القصور واضحا في الباب الثالث في موضوع القصة عند العرب . وتتناول الفصول الأخرى القول عند العرب وأجزاء القصيدة والوحدة الموضوعية والأهداف ، والوجوه البلاغة ، ويختم بالفصل الأخير والبحث في موضوع اللفظ والمعنى والانقسام الذي شهده النقاد العرب بين ما مالَ نحو جمال المعنى دون الاهتمام كثيرا نحو اللفظ أو ما مال جمال اللفظ دون اهتمام كثير بالمعنى ، حتى وصل الأمر نحو إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم والصورة الأدبية ، خاصة في كتابة أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز .

الباب الثالث والأخير من هذا الكتاب فتمثل بالنقد الأدبي الحديث والذي شهد البدايات في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الـــــــــثامن عشر ، ويفتتح الباب

بالحديث عن أسس الجمال الفلسفية واستعراض لمناهج فلاسفة كـ(ديدرو وكانت وهيجل وكروتشيه) وآرائهم في مفهوم الجمال في العمل الأدبي والفني وكيفية الحكم على العمل وإدراك قيمه الجمالية ، وما منابع هذا الجمال في العمل الفني ، ويتبع باستعراض المدارس النقدية كالمدارس الأمريكية (التصويرية والنزعة الإنسانية) والمدرسة التأثيرية في نتيجة للفلسفة الجمالية المثالية ، والانتقال للحديث عن الفلسفات الواقعية والاشتراكية والوجودية والرمزية في الأدب .

الفصل الثاني من الباب يتحدث عن الشعر وتتبع نشأة الشعر ومواضيع الإلهام الشعري ، وشعر الحركة الكلاسيكية والرومانتيكية . ومفهوم الشعر في العصر الحديث الذي اختلف عن مفهومه قديما هذا ما يخص الشعر الغربي في مواضيع التجربة الشعرية والوحدة العضوية والصياغة وموسيقى الشعر ، لكن الشعر العربي بقي محافظا على بحوره وإن اختلف في بعض المفاهيم كوحدة العضوية للقصيدة والقالب القديم لها ، ولم يتناول الكتاب حركة التجديد التي تمثلت بالشعر المنثور وقصيدة النثر إذ يراها الكاتب وللعجب بأنها غير ذات تأثير وأهمية! رغم حداثة الكتاب .

الفصل الثالث ، فتناول موضوع القصة في الأدب ، وهنا الكاتب لم يوضح الفرق بين القصة والرواية ، إذ جعل الاثنين صنفا واحدا ، وهذا ما سيجده القارئ عند القراءة ، فعلى الرغم من تتبع نشأة القصة والتي تمثلت عند اليونان بالملاحم وظهور بعض الأعمال كالحمار الذهبي للوكيوس ثم ظهور المحاولات النثرية في أوروبا بعد

عصور النهضة والتي تمثلت في الرواية الفروسية والرعوية والشطارية -رواية العادات والتقاليد- وهنا تبرز نقطة الضعف ، والتي أضع عليها علامة استفهام كبيرة ، هو تسمية الرواية التي اختلفت الآراء حول بدايتها ولكن ما يتفق عليها بأن عمل سرفانتس دون كيخوته بأنه من الأعمال الروائية الأولى التي ظهرت في أوربا ، لكن الكاتب يتناولها على أنها قصة! وكان يجب عليه التفريق وتناول موضوع تطور مفهوم القصة واختلافه عن مفهوم الرواية التي هي أكبر في القصة وتتنوع أحداثها وشخصياتها وتتوزع زوايا الأحداث على آفاق متعددة عكس القصة ، وهي في بنيتها أقل تعقيدا من الرواية ، لكنه يسمي الرواية قصة ، وهذا ما يُلبس على المستجد في هذا الميدان ، ولا ينفع الباحث كثيرا إذ شهدت المصطلحات والمفاهيم في الأدب تطورا كبيرا خاصة في مجال الرواية كما في تيار الحداثي وتيار ما بعد الحداثة كان من المفترض أن يكون كاتبه أكثر مواكبة خاصة وأنه نشره عام 1986 . على أي حال فإن تناول القصة/ الرواية كان استعراضا ليس نقديا وتتبعيا في تطور البنية وصنعة الرواية بل كان نقديا فيما يخص المواضيع والشخصيات والتأثيرات التي طالتها الرواية من المدارس الواقعية والرومانتيكية والوجودية والرمزية . النقطة السلبية الأخرى هو القصة عند العرب ، فالكاتب ينفي القصة عن العرب وحصرها في المقامات ورسالة الغفران وحي بن يقضان هذا فيما يخص الأدب الأصيل ، وأما الأدب المترجم فتمثل بكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة . وهنا ثمة نقاط :

أولا : القصور في دراسة تطور الفن القصصي عند العربي وقد عرف العرب القصص والأساطير ، التي كان يجب عليه تتبعها وذكرها كما في كتاب التيجان في ملوك حمير ويجمع ابن هشام هذه القصص في كتاب التيجان في ملوك حمير ، وهي قصص يرويها وهب بن منبه ، وهي تمثل حركة التجميع الأولى . وحركة التجميع الثانية كانت مع عبيد بن شرية ومسامراته مع الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان الذي اهتم بالقصص ، وكتاب عبيد بن شرية في أخبار ملوك حمير ، وتمتاز قصص عبيد بن شرية بردف القصص والأحداث بالأبيات الشعرية ، حتى بلغت قرابة سبعمئة بيت شعري في قصصه . وأما المرحلة الثالثة فتمثلت بكتب السيرة التي ابتدأت بسيرة ابن إسحاق التي تناول سيرة النبي صلى الله عليه وسلم وحال العرب قبله وبعده ومغازيه والحوادث التي حصلت له في حياته . ولفاروق خورشيد كتاب الرواية العربية في عصر التجميع يتناول هذا الموضوع بالتفصيل .

ثانيا : نسبة ألف ليلة وليلة إلى الأدب المترجم ، على الرغم من أنها قد اختلفت الآراء حول مصادرها ما بين عربية وفارسية وهندية ، والقول بأنها مترجمة دون التفصيل أو التعليل لهو أمر لا يُفهم ولا يتناسب مع بحث كبير ودراسة مهمة كهذه!

ثالثا : عدم تناول المقامة بالصورة الكافية بل استعراضها بإيجاز قاصر بأقل من صفحة على الرغم من أهميتها ومكانتها في النثر العربي .

يعود بعدها إلى مفهوم الحكاية في القصة/ الرواية ، والعناصر الفنية في طرح الحكاية في القصة/الرواية . والشخصيات وتنوعها والتركيبة النفسية لها .

يشهد الفصل الأخير من الباب الثالث والحديث عن المسرح العالمي وتطوره من اليونان حتى العصر الحديث في القرن العشرين ، وقسِّمت مواضيعها إلى موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة ، الحكاية - الحدث ، الشخصيات - الإبداع - الصراع ، الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف ، الفكرة وصراع الأفكار ، الحوار والأسلوب .

في النهاية لا يسعنى إلا أن أثني على هذا البحث الثري والكبير والمهم ، ومما يبدو واضحا ، أن الكاتب ذو نظرة ثاقبة وفكر متقد في تناول الأنواع الأدبية وربطها مع بعضها دون إهمال الجانب الفلسفي ، ألا أن أضعف أقسام الكتاب كان قسم القصة والذي حين نقابله بالمسرح والشعر ، نجد الفرق كبير سواء في تناول العناصر الفنية لكل فن ومدارسه وصنعتها وتطورها ، حيث يفرق ويتفوق المستوى النقدي والتتبعي للمسرح والشعر على القصة بصورة لافته للانتباه ، ولا يمكن تلافيها .

المسلمون بين التحدي و المواجهة

(قراءة في نِتاج المفكر عبد الكريم بكار) [1] - عيسى المطيري

الطبيب الحاذق إذا أراد أن يصف دواءً لمريضه ؛ فإنه قبل أن يقوم بهذه المهمة عليه أن يعرف واقع المرض وتفاصيله ، ثم بعد ذلك يبدأ في رحلة العلاج ، ولا ينجح الطبيب في هذه المهمة وحده ، بل يجب أن يكون المريض على قدر من الاستعداد والتعاون ؛ حتى تنجح المهمة وتعود له صحته وعافيته . كذلك مهمة المفكر ، فهو لا يستطيع أن يصف دواء لأمة تُعاني على كل الأصعدة ؛ إلا بعد أن يفهم واقعها وتاريخها ، ثم بعد ذلك يبدأ بتقديم الدواء لها ، وعلى الأمة أن تثق بطبيب الروح والعقل كما أن وثقت بطبيب الجسد . ومن هنا شَرَعَ الدكتور والمفكر عبد الكريم بكار –حفظه الله– بتقديم سلسلة "المسلمون بين التحدي والمواجهة" في خمسة كتب ، وهي سلسلة تفصِّل واقع الأمة الإسلامية وظروفها ، والتحديات التي تُواجهها ، وعبر هذا التقديم جاءت حاملةً معها الدواء النافع –بإذن الله– .

الكتاب الأول "نحو فهم أعمق للواقع الإسلامي"

هكذا كان عُنوان الكتاب الأول في هذه السلسلة ؛ فالمفكر عبد الكريم بكار يسعى من خلال هذا الكتاب إلى وضع حجر الأساس للأمة لفهم واقعها ، وهي رؤية

[1] (عبد الكريم بن محمد الحسن بكار، سوريّ الجنسية، من مواليد حمص 1951 م/ 1370 هـ، أحد أكبر المؤلّفين البارزين في مجالات التربية والفكر الإسلامي.

شاملة يقدِّمها للمسلم الذي يتساءل دومًا : لماذا واقعنا هكذا؟ لماذا لا نلحق بركب الحضارة؟ كيف -ونحنُ خير أمة أُخرجت للناس- وهذا واقعنا للأسف فيه الدمار والفقر والحرب والجوع؟! ففي هذا الكتاب يؤسِّس بكار للمسلم فهمَ واقعه ، فيعرِّف الحضارة وماهيّتها ، ثم يعرِّج على درجات التحدّي الحضاري وتنوّعه ، ثم يقدّم قراءةً لبعض الجذور و الأسباب لما نحن فيه . ويؤمن الدكتور بأنّ أخلاق المجتمعات وذهنيّتها ونفسيّتها ؛ مرتبطةٌ بسُلَّم القِيَم السائدة في المجتمع فيقول : "فإنّ استقامة أخلاق أيّ مجتمع وتدهورها مرتبطةٌ بسُلَّم القِيَم السائدة في المجتمع من جهة ، وبالوضعيّة الحضارية العامة لذلك المجتمع من جهة أخرى" . وخلال تشريحه للواقع الإسلامي لم يُهمِل الدكتور الجانب العقدي ودوره في ضخّ دم التجديد والفاعلية ، فيقول في هذا الجانب : "إنّ فاعلية العقيدة في الحسابات الحضارية لا تقلّ أهميةً عن صفائها ، فكلاهما شرط أساسي لإنجاز حضاري متميّز ومتناسب مع الجهد والعصر" . ويقول في موضع آخر حول العقيدة وأهميتها : "إنّ أهمية سلامة العقيدة والارتقاء على مستوى الالتزام المطلوب ؛ ذات أثر مهمّ في توفير الشروط الموضوعية والنفسية والاجتماعية التي كانت سائدةً أيام انطلاقتنا الحضارية الأولى ، ولن نستطيع أن نفعل شيئًا مما هو مطلوب اليوم ما لم نوفِّر الحدّ الأدنى من تلك الشروط" . ويتوسّع الكتاب في ذكر الموضوعات الأخرى التي تقدِّم قراءةً لواقع الأمة الإسلامية ؛ فيذكر أسباب ضعف الفعالية ، وتغييب مُثاقفة التساؤل ، وضعف المبادرة الفردية ، كذلك مقاومة التغيير ، فيقول : "إنّ حياة المسلمون اليوم مُثقلةٌ بالبِدَع ، وبالكثير من الأشكال والعادات البالية التي تُصادم عقيدتنا ، أو التي لا

تُصادمها ولكنها عالية التكلفة قليلة الفائدة ، ومع ذلك فإنّ الناس جعلوها جزءاً من ثقافتهم وحياتهم" . وكان للجهل والأمّيّة نصيبٌ من الذكر ؛ فهي بلا شك من الأمراض التي ابتُلِيتْ بها الأمة الإسلامية ، مع أنها من أكثر الأمم التي تحذّر منها وترفضها ولا تدعو إليها . ويرى المفكر عبد الكريم بكار أنّ ضعف الإنفاق على البحث العلمي ، وقلة أعداد العلماء والتقنيِّين في العالم الإسلامي ، وهجرة الأدمغة من العالم الإسلامي ؛ من الأسباب التي أدّت إلى الأمّيّة والجهل .

يقول عبد الكريم بكار : "إنّ السواد الأعظم من رسائل الماجستير والدكتوراه لا تُطبَع ، وإنّ السواد الأعظم من الدراسات التطبيقية والتقنية تظل حبيسة الأدراج ؛ لعدم وجود المصانع والمؤسسات التي تنتفع بها" .وكذلك يذكر من ضمن فهم الواقع الإسلامي دور البطالة وضعف الإبداع وأثر الاستعمار ؛ في تشكيل واقع الأمة اليوم ، ويختتم الدكتور كتابَه الأول في هذه السلسلة بالعالم الإسلامي والتحديات الخارجية التي تُواجهه ، فيقول : "إنّ العالم يسير نحو التكتّل ، و إنّ أكبر مشكلة للمسلمين على هذا الصعيد أنّ العالم يُعاملهم على أنهم شيء واحد ، ويتخذ تجاههم مواقف منسّقةً ، وهم مشتتون في أكثر من خمسين دولة لا تربط بينها سوى روابط رمزية روحية أكثر من أي شيء آخر" .

بعد أن أسّسَ الدكتور صورةً شاملةً للواقع الإسلامي في كتابه الأول ، كان لا بدّ أن يتمّ البناء في الكتاب الثاني الذي عنونَه الدكتور بعنوان : "من أجل انطلاق حضارية شاملة" . ومن أجل ذلك البناء قرّر المفكر عبد الكريم بكار أن يبني الإنسان الذي بدوره سيبني هذه الحضارة ، فمن وجهة نظر الدكتور أنّ كل فكر لا يجعل بناءَ الإنسان جزءاً من غايته ودعوته ، فهو فكر يسيرُ بخُطًى حثيثةٍ نحو الفشل والاضمحلال . فقال في مقدمة الكتاب : "نعتقد أنّ تحضير الإنسان شرط أساسي وسابق على إشادة العُمران ، وما لم ننجح في ذلك ؛ فإنّ جهودنا في إعمار الأرض ستكون ضعيفة الثمار محدودة النجاح" . وهكذا ينطلق الكتاب الثاني ليُناقش القضايا التي تُعاني منها الإنسانية والمسلم المعاصر ؛ الذي بدوره تستهدفه هذه السلسلة ، فيقدّم التعريف للحضارة والتخطيط الحضاري وأهميته ، والمراحل السابقة واللاحقة به ، ثم يعرّج على موقفنا من التراث الإسلامي كيف يجب أن يكون وكيف يمكن أن نوظّف التراث في حياتنا ، فيقول : "إنّ قدرتنا على التعامل الصحيح مع التراث والاستفادة الجيدة منه ، تتوقّف على مدى نمو ذاتيّتنا الثقافية اليوم ، ومدى وعينا بعصرنا ومتطلباته ، ومدى وعينا بحاجاتنا وإمكاناتنا" .

ولم يَغفل المؤلف عن الحضارة الغربية القائمة اليوم ، فهو يقف منها موقف المتأمّل لها ، فيرى أنّ هذه الحضارة الغربية ليست هي النموذج الفاضل أو الحلم الوردي المطلوب ، و إنما هي حضارة قد وَقَفَ المسلمون منها ثلاثة مواقف :

1- موقف يتقبلّها بكل ما فيها ، دون تمييز .

2- موقف يرفضها جملةً وتفصيلاً ، بما أنها حضارة مادية .

3- موقف يرى ضرورة الغربلة والتمحيص فيها ، والتميز بين الصالح والطالح .

وكل هذه المواقف قد تجاوزها الكتاب ، فلا يتخذ من كل موقف منها وقتًا للتشخيص ، وإنما اكتفى بتقرير نقطتين هما : أنّ هذه الحضارة الغبية غير صالحة لإسعاد الإنسان و إعمار الأرض ، وأنّ هناك شروطًا و مواصفاتٍ ينبغي أن تتوفر في النموذج الحضاري في العالم الإسلامي . فالانطلاق نحو البناء الحضاري يحتاج للعلم والعزيمة ، ولا يمكن بلوغ القمة دون تغبير الأقدام ومسح عرق الجبين . ويلخّص الدكتور وجهة النظر هذه بقوله : "إنّ من السنن الحضارية أنّ من يعيش خارج دوائر الفعل ، لا بدّ أن يتضرّر من انعكاسات ردود الفعل التي تفتقر غالبًا إلى المُبادرة والاتزان والوعي الجيد- الفكر هو المدخل : يقول فرانك أنلو : "راقب أفكارك فإنها تتحوّل إلى كلمات ، وراقب كلماتك ؛ فإنها تصبح أفعالاً ، راقب أفعالك ؛ فإنها تتحوّل إلى عادات ، راقب عاداتك ؛ فإنها تصبح طباعًا ، راقب طباعك ؛ فإنها ظلال مصيرك" [2] . من هنا يُناقش المؤلف قضايا الفكر ، ولعلّ من أبرزها القضايا التالية : التفكير السلبي ، ومشكلة القطعيات والظنيات ، ومنهجيّة التعامل مع المشكلات ، والتكفير السببي ، وغيرها . ويقول المؤلف : "إنّ العظماء يُدركون قيمة الأفكار ونفعها بقطع النظر عن مدى انتشارها ، والقائلين لها" . ثم يعلّق في موقف آخر ويقول : "إنّ عامة الناس يُحسّون بالكارثة وبالفتنة حين تظلّلهم ،

---

[2] (كتاب القيادة والتغيير، ص 28-29.

ويكتوون بنارها ، أما المفكرون فهُم الذين يشعرون بالخطر قبل إحداقه" . وكان لمنظومة الأخلاق ودورها ذكرٌ في الكتاب ؛ فإنّ قضية الأخلاق قضيةٌ محوريةٌ في البناء الحضاري ، ولا تتمّ حضارة إلا بالأخلاق والقِيَم السامية ، فالأخلاق هي انعكاس مباشر لعقيدة المجتمع -كما يقول الدكتور بكار- . ويلخّص هذا الاقتباس وجهة نظر المؤلف كيف يجب أن يكون دور منظومة الأخلاق في البناء الحضاري الإسلامي ، يقول الدكتور : "بناء المنظومة الأخلاقية على الوجه المطلوب لا يمكن أن يتمّ في فراغ ، ولا من خلال الحثّ والتحفيز إذا لم يُساند ذلك ظروفٌ مواتيةٌ تُساعد المسلم على التخلّق بالخلق الأسمى ، ولا تجعل موقفه الأخلاقي سببًا في عقوبة المجتمع له" [3] . ثم يختتم الدكتور عبد الكريم بكار الكتابَ بفصل يذكر فيه قضايا المجتمع المنشود ، وما يتعلّق ببناء المجتمع والترابط الاجتماعي ، وذكر التشريعات الإسلامية التي تنصّ على دور المجتمع تجاه الفرد ودور الفرد تجاه المجتمع . فقضية المجتمع وتغيّراته هو أمر محتوم على كل حضارة ، ولكن الواجب تجاه هذا الموقف هو أن نرشّد التغيّر بدل أن نُقاومه -كما يقول الدكتور- ، وترشيده يكون من خلال المُراقبة الدقيقة ، فنضع الخطوط الحمراء في وجه كل تغير يمسّ الأصول والأهداف الكبرى والمبادئ العُليا للأمة .

وهذا لا يمنع أن نُبدِع الوسائل والطرق التي تُساعدنا على تنشيط وظائف نُظُمنا الاجتماعية .

[3] صفحة 163 من الكتاب.

الكتاب الثالث "مقدمات للنهوض بالعمل الدعوي"

﴿وَمَنْ أَحْسَنُ قَوْلاً مِّمَّنْ دَعَا إِلَى اللَّهِ وَعَمِلَ صَالِحًا وَقَالَ إِنَّنِي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ [فصلت : 33] .

في هذا الكتاب الثالث يُناقش الدكتور قضايا الدعوة ومفاهيمها ودور المسلم الداعية إلى المنهج السليم من الزيغ والانحراف ، فيذكر في مقدمة الكتاب أنّ قضية الدعوة ليست شأنًا خاصًا بفئة محدودة من الناس ، ولكنها من القضايا المركزية لهذه الأمة ؛ فنحن أمة رسالتُها الأساسية في هذه الحياة هداية الخلق ونشر أعلام الحق والعدل والخير وتعبيد الناس لقيّوم السماوات والأرض . ينطلق بنا المؤلف في الفصل الأول من الكتاب ليُناقش قضية فكر الداعية ، فالداعية الذي لا يملك الأفكار المرتبة والمنطق السليم والحجة الدامغة والحكمة الدعوية ؛ ستكون دعوته وبالاً على الإسلام والمسلمين ، لا دعوة خير وبركة لهم .

يقول في ذلك الدكتور بكار : "إنّ استقامة الفكر ليست بديلةً عن التربية ولا السلوك ولا الحركة النشيطة ؛ لكنها شرط لصواب ذلك" . ومن هنا يتمحور الفصل الأول حول أهمية فكر الداعية ، ويُحاول نفض الغبار عن بعض الممارسات الفكرية الخاطئة التي تتبنّاها الأمة الإسلامية اليوم والداعية كذلك ، ولعلّ من أبرز تلك الممارسات قضية الانغلاق عن الثقافات الأخرى بحجة الخوف على فُقدان الهوية ، فيعلّق الدكتور بقوله : "إنّ الصراع بين الحضارات من العوامل الأساسية المُساعدة على كشف الهوية ، وقد كان يُظنّ أنّ الانغلاق على الثقافات الأخرى يؤدّي إلى المحافظة عليها ، ثم أفادتنا التجربة أنّ الانفتاح الواعي و المتكافئ على الثقافات

الأخرى هو الذي يُحافظ على الهوية من خلال حركة التبادل وقبول التحدي و المواجهة" . ومن تلك المُمارسات عزل الحالة الراهنة التي تُصاب بها الأمة عن مساقها ، بحيث يُناقش المسلم القضية التي تطفو على السطح دون التعمّق داخل مُحيط القضية وأبعادها فيقول : "إنّ فهم الماضي شرطٌ لفهم الحاضر وتوقّع المستقبل ، وفهم الماضي لا يتمّ وفق معادلاتٍ رياضيةٍ ، ولا مقدماتٍ ونتائج منطقية ؛ ولكنه يحتاج قبل هذا أو ذاك إلى الشفافية والخيال" [4] . وأما عن الحل الذي يدعو إليه لحلّ قضية الأخطاء الفكرية عند الداعية فهو يتلخّص في : إعمال الفكر ، والنقد المستمرّ للعملية الإصلاحية ، والمتابعة والمراجعة لها ؛ فهذه من المبادئ الأساسية في التغيير والإصلاح والارتقاء .

عنونَ عبد الكريم بكار الفصلَ الثاني من الكتاب بعنوان "في ثقافة الداعية" ، فكما أنّ بناء الحضارة لا يتمّ إلا ببناء الإنسان ؛ فكذلك الدعوة لا تتمّ إلا ببناء ثقافة الداعية .

"إنّ نوعية ثقافة الداعية وقدرتها على استيعاب مُشكلات العصر وتطلّعات أبنائه ، هي المفصِل الرئيس في حجم تأثير الداعية في المدعوّين وكسبهم لصالح القضايا المهتمّ بها" عبد الكريم بكار حول أهمية ثقافة الداعية . ومن هذا المنطلق يبدأ الكتاب الثالث في فصله الثاني بمناقشة قضية ثقافة الداعية ، وأبرز المفاهيم المتعلقة بها من أنّ الثقافة ضمانة لاستمرار الأمة إلى عوامل التغيّر الثقافي وتعدّدها . ولم يُغفِل المفكر تلك القضايا الثقافية التي تدور في العالم مثل : النسبية ، ونظرية

---

(4) صفحة 27 من الكتاب.

التطور ، والتعدّدية ، والاستهلاك ، وغلبة الحسّ والمادة على الروح ، والنفعية ، وعبادة التقدّم ، والعدمية والتشاؤم . ويلخّص هذا التعليقُ من الدكتور الموقفَ الذي يجب أن نكون عليه تجاه هذه القضايا فيقول : "إنّ البصيرة بمذاهب الحضارة وقضاياها الكلية ، أمرٌ ضروريٌّ لكل مَن يريد أن يكون فاعلاً في هذا العصر مؤثرًا في توجهاته" ، أو كما قال فولتير : "إذا لم يكن للمرء رُوح عصره ، كان له كل أسباب شقائه" . والحديث حول ثقافة الداعية جزءٌ لا يتجزّأ من دعوته ، ولكنه ليس المكون الوحيد ؛ فالأخلاق كذلك لها نصيب ولعله النصيب الأوفر ، فأخلاق الداعية هي الانعكاس الحقيقي لسماحة وقِيَم هذا الدين ، وهذه الدعوة التي تجعل كتاب الله وسنة نبيه ﷺ المنهاج الذي تسير عليه .

لذلك كان لابدّ أن يجعل في الكتاب فصلاً يتحدّث فيه عن أخلاق الداعية ، فالثقافة لا تكفي وحدها في المنهج الدعوي ، وتحدّث الدكتور في عدد من الصفحات حول هذه القضية المحورية ؛ فالإخلاص الدعوي والتجرّد عن المنافع والتواضع والحكمة كانت أبرز المقالات التي شملت هذا الفصل المهم من الكتاب [5] ، ولم يُغفِل الدكتور جانب الأسلوب الدعوي المتعلق بالبلاغ المبين ؛ لذلك أفردَ له فصلاً تابعًا لمنظومة أخلاق الداعية وسِماته ، فتحدّث في صفحات عديدة شملت جزءًا كبيرًا من الكتاب حول هذا الدور المهمّ في الدعوة [6] ، ولعلّ أبرز تلك القضايا المتعلقة بالأسلوب الدعوي هي : ترتيب الأفكار ، والرفق والكياسة ،

---

[5] (من صفحة 117 إلى 139 من الكتاب.

[6] (من صفحة 143 إلى 189 من الكتاب.

وصمت الداعية ، وسمعة الداعية ، والمظهر ، والظرف المُناسب للدعوة ، والخطاب الدعوي . ثم تحدّث في هذا الفصل تحت عنوان فرعي عن "خطبة الجمعة" ودورها ومهمتها ، وكيف ينبغي للداعية أن يتعامل مع هذه الفرصة التي يستطيع من خلالها إيصال الرسالة الدعوية ، فهي فرصة تشمل كل الظروف المناسبة ، ومن خلالها يجد الداعية المتلقي المنصت والوسائل المُعينة على إيصال الدعوة وأيضًا قياس رجع الصدى . ولعلي أذكر هنا قصةً طريفةً ذكرها المؤلف حول خطبة الجمعة فيقول : "أخبرني أحد الأصدقاء أنه صلّى في إحدى القرى ، فوجدوا الخطيب يدعو لأحد خلفاء بني العباس بالنصر والتمكين ، وما ذلك إلا أنّ الكتاب الذي اعتمد عليه الخطيب أُلِّفَ في زمان العباسيين" .

ومن هذه القصة الطريفة نعلم أن دور خطبة الجمعة محوريٌّ ومهمٌّ في قضية الدعوة والإصلاح ، ولا يجب على الداعية أن يَغفل عنها ، بل عليه الاستعداد لها والتركيز عليها .

ونختم هذا الفصل بقول المفكر عبد الكريم بكار : "وينبغي أن يكون واضحًا أننا إذْ نهتمّ بقضايا الفكر والثقافة ؛ فإنّ ذلك لا يعني أبدًا إهمال جانب الروح أو جانب السلوك ، بل إنّ ذلك يعني أنّ شرط صواب الحركة الدعوية والتربوية والسلوكية دائمًا هو الفكر النيِّر ذو الرؤية الشمولية" .

2- علاقات الداعية :

"إنّ العلاقات هي فنّ التوازنات ، وإنّ علاقةً يُقيمها الداعية مع غيره هي انعكاس لوعيه ومبادئه ومصالح دعوته ، ويمكن جعل سعة العلاقات الناجحة التي يُقيمها

الداعية مقياس نجاحه الدعوي وعلى نشاطه وعطائه وحركته ، كما أنها دليل على قدرة الداعية على تمثيل واقع الآخرين واستيعابه ثم التحرك في إطاره" . هذه المقولة التي بدأ فيها الدكتور الفصلَ المتعلق بعلاقات الداعية ؛ تشرح أهمية هذا الفصل ودور العلاقات في المنهج الدعوي الذي يجب أن يسير عليه الداعية ، ومن أبرز تلك العلاقات التي يكوّنها الداعية علاقة الدعاة مع بعضهم البعض وعلاقة الداعية مع الحكام وعلاقة الداعية . أما بخصوص علاقة الدعاة مع بعضهم البعض ، فيعلّق الدكتور أنّ هناك أرضاً مشتـــــــــركةً بين الدعاة لا يجب أن يَغفلوا عنها ، وهي أنه لا خلاف بين علماء أهل السنة والجماعة في الأصول ، وإنما في الفروع ؛ فعليهم أن يستغلوا هذه المساحة الفسيحة . وأما بخصوص علاقة الداعية بالحكام ، فيقتبس الدكتور من كتاب "نقد السياسة" لبرهان غليون قوله : "العلاقة المتميزة بين السلطة والدين شرط أساسي لا غنى عنه لتأسيس الاجتماع المدني ، أي لبناء مجتمعات متعاونة ومتضامنة بين أفرادها ، وهو الإطار الضروري لإيجاد التواصل والتداول المعنوي والمادي ، وبالتالي لنموّ الحضارة وتقدّمها" . ويرى عبد الكريم بكار أنّ هناك إشكاليةً حاصلةً اليوم متعلّقةً بهذا الإطار ، وهي أنّ الحسّ الإسلامي السابق في نظام الحكم في رئاسة النبي ﷺ وصاحبَيْه من بعده ، جعل -بالنسبة للدولة- يتشكّل على درجةٍ عاليةٍ من المثالية ؛ فالمسلمون يريدون قادتهم أن يكونوا ساسةً في أخلاق أنبياء وصدّيقين ، ولذلك ظلّت هذه الفترة المباركة من الحكم تضغط على كل الفترات التي جاءت بعدها وإلى يوم الناس هذا ، وتولّدت لدى الناس حساسياتٌ قويةٌ ضد أيّ انحراف عن الصورة الرائعة التي برزت في تلك

الفترة . ويرى أنّ الحل لتجاوز هذه الإشكاليّة هي في "اعتماد رُوح المراجعة والنقد البنّاء المُنصف مع تحمّل المسؤولية ، إلى جانب المُصارحة والتعاون والالتزام العام بالإسلام وأحكامه والأهداف الكبرة للأمة ؛ هو الضمان للمُمارسة الصحيحة في حياتنا الاجتماعية" . ويشمل الكتاب في فصوله الأخيرة قضايا الدعوة الفردية والجماعية ، ويقعّد في الفصل السابع قواعدَ مهمةً في المنهج الـــــــــــدعوي ، ثم يختم الكتابَ بفصل حول مفاهيم في الإصلاح ، ويرى أن "السلام والنظام شرطان أساسيان لوضع الأمة في الوضع المُنتج" . وفي خاتمة الكتاب يعلّق الدكتور بقوله : "إنّ النقد الذي وجّهناه في الكتاب إلى بعض الجماعات أو الأنشطة الدعوية ، ليس له مِن دافع سوى الحرص على السموّ بالأعمال الدعوية ودفعها نحو الفعالية و النموّ والمزيد من العطاء" .

الكتاب الرابع "مدخل إلى التنمية المتكاملة – رؤية إسلامي"

جاء في معاجم اللغة العربية تعريف كلمة "التنمية" بأنها : الزيادة في كمّ الأشياء أو كيفها ونوعيتها . ومن هنا جاء الكتاب الرابع ليُكمل سلسلة "المسلمون بين التحدي والمواجهة" ، فهو الجوهرة الرابعة في العِقد ، فلا يتمّ أمر بها إلا بالسعي الحقيقي وفق شروط وعقيدة ثابتة بهدف التغيّر من حال إلى حال . فبعد أن عرَّفَنا الدكتور بواقعنا في كتابه الأول نحو فهمٍ أعمق للواقع الإسلامي ، ثم انطلق بنا نحو الانطلاقة الحضارية الشاملة التي من خلالها نفهم الحضارة وشكليّاتها ومتطلباتها ، ثم واصلَ

السلسلة بكتابه الثالث النهوض بالعمل الدعوي ليؤسِّس مفهوم الدعوة والدعاة ؛ لكي يخلق تصوّرًا لدى المسلم المعاصر بقوانين ومناهج الدعوة الصحيحة ، وتكون لديه الثقافة الدعوية التي من خلالها يستطيع الداعية أن يبني جسور تفاهمٍ مع ثقافة الآخر . وبكلّ ما سبق ، فنحن بحاجة لفهم التنمية التي من خلالها نستطيع أن نتمّم العمليات السابقة ، وبدون السعي لتطوير أساليبنا وخُططنا بشكل دائم ؛ فلن نخطوَ بعيدًا في دعوتنا وحضارتنا التي أسّسناها وفق كتاب الله وسنة نبيه ﷺ .

ويقول المؤلف في مقدمة كتابه : "التحدّي الكبير الذي سيظلّ يُواجهنا ؛ هو الاستجابة الصحيحة لمجمل المشكلات و المستجدّات التي تجعل الحياة أصعب يومًا بعد يوم ، ونعتقد أنّ محاولات التحسين المتكامل المتناغم يجب أن يظلّ شغلنا الشاغل ؛ إذا ما أردنا المحافظة على مواقعنا ، فالظروف العالمية والمحلية تجعل ما هو موجود من إمكانات وأساليب وأفكار غير كافٍ للمحافظة على المكتسبات الراهنة ، مالم نُضاعف الجهد ، وننشد ما هو أفضل بصورة دائمة" . وهنا يُجيب الدكتور على السؤال الأهمّ وهو : لماذا نهتم بالتنمية؟ فيقول : "إنّ الله -عز وجل- خلقَ الإنسان وفطرَه على جملة من النوازع و الرغبات ، كما أنه وضع لصحته العامة شروطًا وحدودًا ، وجعل لعيشه في مجتمعٍ معافًى شروطًا أخرى ، لا تقلّ صرامةً ؛ وهو بعد ذلك أمرَه بجملة من الأوامر وطالبه بعدد من المطالب . وحتى يستطيع التوفيق بين شروط عيشه ورقيّه وبين القيام برسالته في هذه الأرض ؛ فإنّ عليه أن يبذل الكثير من الجهد على مستوى التفكير وعلى مستوى العمل" . جاء الفصل الأول من الكتاب ليوضّح أهمية التنمية وأسباب الاهتمام بالتنمية ، ويرى المفكر

بكار أنّ أهم المعوّقات التي كانت سبباً في تراجعنا هي التبعية الاقتصادية للغرب ، فيقول : "مشكلة التبعيّة أنها تجعل من الاقتصاد التابع مركز (نفايات) للاقتصاد المتبوع ، حيث يُصدر إليه مشكلاته ، ويحلّها على حسابه" . "ويكمُن حلّ مشكلة التبعيّة من وجهة نظر الدكتور في التحرّر من التبعية ؛ بتأسيس علاقة مع الدول المصنّعة ، يتوقّف في جوهره على تقدّم اقتصادي واجتماعي خاص ومتميز ، ينهض على أساس من عقيدتنا ، ويستخدم ما تُبيحه من أساليب ووسائل ، ويستهدف ما نتطلّع إليه من غاياتٍ و أهدافٍ ، والتنمية المتكاملة هي الطريق الوحيد لتحقيق ذلك" [7] .

الفصل الأول ناقش الكثيرَ من القضايا المهمّة التي لا يمكن تخطّيها إلا بالتنمية المتكاملة ، ومن أبرزها : قضية البطالة ، وافتتان وعي المسلم بالتقدّم الصناعي ، وارتفاع تكاليف الحدّ الأدنى من العيش الكريم . ومن هنا جاء العنوان الفرعي في الفصل الأول "لا بديل عن التنمية المتكاملة" ، فيعلّق الدكتور بتوضيح معنى التنمية المتكاملة ، وكيف يجب أن تكون في العالم الإسلامي اليوم ، فيقول : "إنّ التنمية المتكاملة ترتكز على نوع من الرؤية الشاملة لـــــــــطبائع الأشياء وعلاقاتها وتفاعلاتها وتأثيراتها عبر الماضي والحاضر والمستقبل ، و إدراك ذلك فوق طاقة العقل البشري ، وهي تقتضي ضبطًا لنوازع الشهوات والأهواء ودرجة من التضحية والبذل والعطاء السخي ، وهذا يحتاج إلى طاقة روحية هائلة ، وهي مفقودة اليوم لدى الكثير من أبناء الأمم المتقدّمة صناعيًا ، وتتطلّب إلى جانب هذا سلوكًا خاضعًا

---

[7] (صفحة 15 من الكتاب.

للمبدأ ، وليس لمقتضيات العمل السياسي ، وهذا ميدان فسيح يختلف كسب الناس فيه اختلافًا بيّنًا ، وتحتاج التنمية المتكاملة إلى فيض من البحوث والدراسات والاختبارات والتجارب وعمليات المراقبة والرصد ، و إنجازاتنا على هذا الصعيد في المؤخرة" [8] .

في الفصل الثاني من الكتاب يشرع الدكتور في مناقشة التنمية الفكرية ، فهي المحرّك الذي يقود المجتمع نحو التقدّم -كما يراه- ، ويقول : "إنّ التفكير لا يُسهِم في الكشف عن حقائق جديدة فحسبُ ، و إنّما يساعدنا في تناول المعلومات المتاحة بطريقة جديدة ، تُضفي عليها أبعادًا جديدةً لم تكن مألوفةً ، كما أنها تفسّرها على نحو جديد" . ثم يُناقش المفكر من خلال هذا الفصل مبادئ التفكير القويم ، ويرى أن العقل الإسلامي معياريّ التكوين ، فالعقل الغربي يدور حول المادة والنفعية ، وإذا أراد النفاذ في عالم الغيبيّات فإنه يتخبّط ويعود كليلاً حسيرًا ، أما العقل الإسلامي الذي كوّنته الثقافة المتمحورة حول الوحي ؛ فإنه عقل معياريّ يعمل ضمن إطار مشيّد بالأصول و الثوابت ، فهو لا يُعالج الأفكار ولا يبحث عن مكوناتها الذاتية ولا يُحاول الكشف عما هو جوهريّ فيها ، بل يبحث لكل فكرة عن مكانها في منظومة القِيَم التي يتخذها العقل المسلم مرجعًا له ومرتكزًا . وقضية تنمية التفكير قضية محوريّة في مشروع عبد الكريم بكار ، فمن يقرأ مؤلفات الدكتور يرى أنّ قضية الفكر أو التفكير هي قضية أساسية في مؤلفاته ومشروعه الدعوي ، فنحن عندما نقرأ مؤلفات عبد الكريم بكار لا نقرأ جمعًا معلوماتيًا متراكمًا بعضه فوق

8) صفحة 27 من الكتاب.

بعض ؛ بل نقرأ فكراً ناصحًا للأمة الإسلامية ، وإن هذه السلسلة "المسلمون بين التحدي و المواجهة" هي شمعة تُضيء درب المسلم في بحر الظلمات التي تعيشه الأمة اليوم . لذلك قضية التنمية الفكرية استحوذتْ على جزء كبير من فصول الكتاب ناقشَ فيها الدكتور هذه المسألة ، شملَ ذلك تقنيات تنمية التفكير وحلولاً لمعالجة الانحرافات عن التفكير المنهجي [9] .

"ما يحتاجه الإنسان من زاد معرفيٍّ ليعيش حياةً طيبةً ، يختلف باختلاف العصور وسيظلّ باستمرار شيئًا نسبيًّا" بهذه العبارة افتتحَ المفكر بكار الفصلَ الثالثَ من الكتاب بعنوان "التنمية الفكرية" ، ليبدأ في هذا الفصل بمناقشة قضية التنمية الفكرية وسبل تطويرها ، ويرى الدكتور أنّ الإنسان لا يكتمل ولا يترقّى في مدارج الإنسانية إلا بمقدار ما يتعلّمه ، وما يستفيده من أنواع الإدراك والخبرة في جوانب الوجود المختلفة . ولكن وجهة النظر هذه تفرض علينا سؤالاً لابدّ من الإجابة عليه وهو : أيّ معرفة ننمّي؟ يجب أن ننمّي المعرفة المشدودة للأصول ، ويقصد بهذا أنّ معرفتنا لا يجب أن تقتصر على الأصول العقدية والتشريعية ، و إنما يجب أن تتّسع لتشمل كافة الأصول والفروض الحضارية التي تساعد الأمة على الالتزام بدينها وعيش عصرها بكرامة وكفاءة ؛ من نحو تحقيق العدل والحرية وكرامة الإنسان وتكافؤ الفرص والإعلاء من شأن العمل والإبداع والاعتزاز بالانتماء الإسلامي . ثم معرفة منصفة ومُتوازنة ، يرى الدكتور أنّ فقد التوازن المعرفي مسؤول عن نشأة مذاهب فكرية ومعرفية عديدة ما زلنا نُعاني منها إلى اليوم . يعلّق على هذه المعرفة بقوله :

---

[9] (من صفحة 45 إلى 110 من الكتاب.

"نحن بحاجة إلى معرفة تستفيد من الخبرة الإنسانية كاملةً ، مع نوع من الانفتاح وممارسة النقد وفق معايير شرعية وحضارية ومصلحية" ، والحل يكمن في الإنصاف ، بأن نكون مُعتدلين في نسبة الفضل لأهله ، ولو كان عدوًّا لنا ، ولو كان ذلك سيُضعف موقعنا أمامه . وثالث المعارف التي يجب أن ننمّيها هي المعرفة التجريبية : وهي أن يستقرئ الفرد واقعه عن طريق الإحصاء والمقارنة والاهتمام بالجزئيات ، وربطها بالأصول ، ثم يستخلص الأحكام والنتائج . المعرفة المتجددة : "إنّ البنية المعرفية والذهنية لكل واحد منا تأخذ في التآكل ، إذا لم يستطيع أن يجدّدها عن طريق المعلومات والخبرات الجديدة ، على ما نراه لدى الذين بينهم وبين التجديد نوع من العداء" . وهذه الإجابة هي التي علّلَ بها الدكتور دعوتَه للاهتمام بالمعرفة المتجدّدة . ووفق المنطق القرآن الذي شدّدَ على أهمية الفصل بين الظنّ واليقين ، يرى الدكتور أنه يجب أن ننمّي لدينا المعرفة التي لا يختلط فيها الظن واليقين ، وذكر في هذا قول الفلاسفة بتحديدهم لبعض السمات التي تتحقق في المعرفة اليقينية ، وهي :

أن تكون واضحةً صادقةً متميزةً .

أن تكون متوافقةً مع الوقائع الموضوعية .

أن تساعد في الاستشراف والتنبؤ وإجراء البحوث المستقبلية .

أن تمكن صياغتها في قوانين عامة .

أن تكون متسقةً ومنطقيةً وقابلةً للاختبار .

وسادس هذه المعارف التي يجب علينا تطويرها هو معرفة موسوعية عبر التخصص ، وفي الكتاب يذكر عبد الكريم بكار أنّ انفتاح المتخصص مهمّ للغاية على نوعين : المعارف التي يمكن أن تؤثر في التخصص ، والمعارف التي يمكن للتخصّص أن يؤثر فيها ؛ لأن هذين المجالين يشكّلان امتدادات طبيعيةً للتخصص ، وهما أعظم قدرةً على تعريفه بنفسه من أيّ مجال آخر [10] . وبرغم هذه المعارف التي يجب أن نطوّرها ، تتبقّى هناك معرفة أخيرة وهي المعرفة المستقبلية التي ذكرها المفكر بكار في ختام الإجابة على سؤال : ما هي المعرفة التي ننمّيها؟ فيقول عن المعرفة المستقبلية بأنها : مرتبطةٌ بتطلّعات الأمة ومشكلاتها وهمومها ، إنّ قرون الاستشعار الممدودة في جوف المستقبل ، وعلى قدر تحسّسها له والتصاقها به تكون كفاءتها وصلاحيّتها . و إنّ ما سبق من الحديث حول أهمية تنمية المعرفة وماهيتها ؛ لهو حديث يبعث في النفس طاقةً متجددةً وشغفًا لتبديل حال الأمة من حالها اليوم ، وهذا الطرح إذا أغفل فيه المفكر الإجابة على كيفية تحقيق هذه المعرفة ؛ فإنه -بلا شكّ- لن يقدّم لنا ما ينتشلنا من حالنا ، لأن الحديث حول الرقيّ والنجاح والطموح وبلوغ القمة ، إذا لم يحمل في طيّاته الكيفية ؛ فإنها شمعةٌ ما أن تُضيء لفترة حتى تنطفئ جذوتها وتستحيل إلى رماد .

وهنا يشرع الدكتور في طرح الكيفية لتحقيق التنمية المعرفية ، وهي في خطوات سأذكرها على وجه الاختصار :

---

10) صفحة 133 من الكتاب.

تأسيس علم الجهل :

لابد أن نغرس في أذهاننا جميعًا أنّ ما لدينا من علم ، قلّ أو كثر وبكل عمقه وصدقه ؛ فإنّ كل ذلك ظنيّ ونسبيّ في أكثر الأحيان ، ولا بدّ على هذا من تقديمه للناس بصياغة مفتوحة قابلة للإضافة والتعديل ، ولا بدّ من إشعار الأجيال التي نعلّمها بأن يعرفوا أكثر وأكثر حتى لا تتفاقم نسبة انتشار الجهل وفجاجة المعرفة بينهم [11] .

لا بد من جهود جماعية لتوفير الكتاب :

يقصد أن يتوفّر الكتاب بسعر مناسب ، وتمكين الفرد من استعارته بيُسر وسهولة ، ويعلّق الدكتور حول هذه الخطوة بقوله : "أنا على يقين أنّنا حين نضع تثقيف الناس ضمن أولوياتنا ، فسوف نجد أساليب عديدةً لتحقيق ذلك" .

الجامعات المفتوحة والدارات التلفازية :

وهُنا يرى أنّ ربط الترقيات في الوظائف بالحصول على شهادات معينة أو بحضور دورات وبرامج تثقيفية ، سوف يدفع الناس إلى التعلّم في الجامعات وغيرها ، ولا بدّ من نشر ثقافة التعليم المستمرّ بين الناس ، وهذا يتمّ من خلال الجامعات المفتوحة والدراسة بالمراسلة وفتح أبواب الانتساب .

11((المقصود هنا: العلوم الإنسانية والعلمية، وليس المقصود العلوم الشرعية بكل تأكيد.

تقريب المعرفة سبيل الوحدة الثقافية للمجتمع :

ويرى المفكر عبد الكريم بكار أنّ التقدم الحضاري والتماسك الاجتماعي ؛ مرهونٌ بسيادة مفاهيم اجتماعية محددة ، وبوصول رسالة المجتمع إلى جميع أفراده ، ولا يتمّ ذلك إلا من خلال حركة ثقافية سريعة تلبّي حاجات الأفراد المعرفية بالأسلوب الذي يُناسبهم .

جعل القراءة عادةً لكل مسلم :

قال تعالى : ﴿اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ﴾ [العلق : 3] ، ومن هُنا يختتم المفكر عبد الكريم بكار الإجابةَ على الكيفية لبلوغ تحقيق التنمية المعرفية للفرد ، بأهمية القراءة وتحويلها إلى عادة ، فيقول : "إنّ الأمة ستظلّ على هامش التقدّم العلمي ، ما لم تحُاول إكساب أبنائها عادة القراءة وحب الكتاب واصطحابه في كل مكان" . ورغم هذا فإنّ الدعوة المُنادية بالاهتمام بتنمية المعرفة والحث عليها ، لا تعني أن يكون الطريق مفروشًا بالورود! بل هُناك عقباتٌ قد تُواجهنا ونعيشها أيضًا ، فقبلَ أن نحثّ الفرد على تنمية المعرفة ؛ يجب علينا أن نُزيح مجموعةً من المعوّقات من أمامه ، حتى يتسنّى له السير في الطريق .

يلخّص الدكتور بكار هذه المعوقات في النقاط التالية :

1- خُمود جذوة الشوق إلى المعرفة .

2- غثاثة ما يُنشر وما يُقرأ .

3- سحب الثقة من العلم .

قال تعالى : ﴿إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ [الرعد : 11] ، ومن منطلق هذه الآية يبدأ الفصل الرابع من الكتاب بالتنمية الشخصية .

يذكر في هذا الفصل أهمية تنمية الشخصية والشروط الأساسية لتنمية الشخصية والمبادئ والآليات لتحقيق ذلك ، و إنّ مَن يقرأ هذا الكتاب -لا سيما من الفصل الثاني حتى الفصل السابع المُعنوَن بالتنمية الاقتصادية- يجد أن هذه الفصول هي زاد معرفيّ لا غنى عنه للمسلم اليوم ، هذه الفصول : التنمية الفكرية ، التنمية المعرفية ، التنمية الشخصية ، التنمية الأخلاقية ، التنمية الاجتماعية ؛ هي في واقع الأمر كتيبات صغيرة في تطوير الذات ، ولكن بطابع إسلامي جَمَعَ بين الاستدلال بالقرآن والسنة ، ثم أعملَ الفكر في السنن الكونية ليقدّم لنا رسائل نستطيع من خلالها فهم الواقع وتحديد الأهداف والسير بخُطًى واثقةٍ في سبيل مجد الأمة وقضيتها .

وعلى هذا النحو يسير الدكتور في الفصل الخامس بمناقشة التنمية الأخلاقية ، ثم في الفصل السادس بالتنمية الاجتماعية بذكر المبادئ والشروط لتحقيق هذا الأمر . ثم يختم الدكتور الكتاب بالفصل السابع و الأخير بالتنمية الاقتصادية ، ليُناقش قضية التنمية الاقتصادية ، ويلخّص الدكتور أهمّ نقطتين يجب التركيز عليهما في التنمية الاقتصادية وهما :

1- التحرّر من التبعية ، يقول : "إنّ التبعية قبل كل شيء هي نوع من الاستخذاء ، والشعور بالضعف ؛ حيث يشعر التابع بالدُّونية ، والحاجة إلى متبوع ، وإنّ الحرية هي

القدرة على الاختيار ولا اختيار إلا عند وجود بدائل" [12] . فما طريقة الخلاص؟ يُجيب الدكتور بأنّ : "بداية التحرّر هي في أن نثق بما لدينا من مبادئ ومنطلقات ملَّكَنا إياها المنهج الرباني الذي نعتزّ بحمله ، و أن نتيقّن أنّنا مهما خسرنا من معارك تنموية وعسكرية ، فإنّنا سنظلّ نملك -بحول الله- الاتجاه الرشيد ، والانشداد نحو الأهداف الكبرى ، لكن ذلك وحده لا يكفي ؛ إذ لا بدّ من القيام بواجبنا من التفكير وبذل الجهد" [13] .

2- التصنيع هو عصب التنمية الحديث ، ولا يُعقل أنّ الأمة التي تدعو للعزة والأمن والجهاد والفتوحات ، تكون متخلفةً صناعيًا فتُجاهد أعداءها بأسلحتهم وبأسلحة حلفائهم!

ختمَ الدكتور عبد الكريم بكار الكتاب بقوله : "إنّ العصر الذي نعيش فيه عصرٌ معقّدٌ إلى أبعد الحدود ، وإنّ الطروحات التي ينبغي أن تُعالج مشكلاته ، لا بدّ أن تشمل على حلول مركبة من عناصر مختلفة ، وفي اعتقادي أنّ هذا الكتاب جهدٌ متواضعٌ في إيجاد بنية ثقافية عميقة تسمح برؤية متعددة الأبعاد .

12(في صفحة 309 من الكتاب.

13(في صفحة 310 من الكتاب.

الكتاب الخامس "حول التربية والتعليم"

يختتم الدكتور بكار سلسلة "المسلمون بين التحدي و المواجهة" بكتابه الخامس "حول التربية والتعليم" ، فقضية التربية والتعليم لا بدّ أن تكون هي المحرّك الرئيسي لكل ما سبق ، وإنّ وجود الكتاب في آخر السلسلة لا يعني إهمال الموضوع وقلة أهميته ، بل هو الموضوع الذي يُصاحب كل ما سبق ؛ فلأجل الدعوة نحتاج إلى التربية والتعليم ، ولأجل التنمية نحتاج إلى التربية والتعليم ، ولأجل بناء الحضارة نحتاج إلى التربية والتعليم .

1- حول التربية :

قال الله تعالى : ﴿وَإِذْ قَالَ لُقْمَانُ لِابْنِهِ وَهُوَ يَعِظُهُ يَابُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِاللَّهِ إِنَّ الشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ﴾ [لقمان : 13] . روى أبو هريرة -رضي الله عنه- ، عن النبي ﷺ قال : ((سبعةٌ يُظِلُّهُمُ اللهُ في ظِلِّهِ يومَ لا ظِلَّ إلا ظِلُّهُ : الإمام العادل ، وشابٌّ نشأ في عبادة ربه ، ورجُل قلبُه معلَّق في المساجد ، ورجُلانِ تحابَّا في الله ؛ اجتمَعا عليه وتفرَّقا عليه ، ورجُل طلبتْه امرأةٌ ذاتُ منصبٍ وجَمالٍ فقال : إني أخاف الله ، ورجُل تصدَّق فأخفَى صدقتَه حتى لا تَعْلَمَ شِمالُه ما تُنفق يَمينُه ، ورجُل ذَكَرَ اللهَ خاليًا ففاضتْ عيناه))[14] . وقوله ﷺ : "وشابٌّ نشأ في عبادة ربه" دليلٌ على أهمية جانب التربية في الإسلام ، فمن خلال هذه النشأة نالَ العبد هذ المنزلة ، وهي أن يظلّه الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله . ومن مُنطلق هذه النصوص يتحدّث المفكر بكار في

---

14) صحيح البخاري 6806.

القسم الأول من كتابه حول التربية ، طبيعتها وأهميتها وحول الفلسفات التربوية ، فيقول : "إنّ مما يزهّد الناس بالاهتمام في التربية ؛ وجود فجوات زمنية كبيرة بين الجهود التي تُبذل وبين الثمار التي تجُنى ، مما يولّد نوعًا من الترهّل الذهني الشعوري لديهم ؛ ولا سيما عند الشعوب التي أُصيبت بمرض (الآنيّة) وفقدت فضيلة الأناة" [15] . ويرى الدكتور أن الحلّ يكمن في أن تتشكّل فلسفتنا التربوية بكونها جزءاً من رؤيتنا العامة للحياة الدنيا والآخرة ، فيقول : "إنّ فلسفتنا التربوية في منظورنا ينبغي أن تكون جزءاً من رؤيتنا العامة للحياة والأحياء ، والأولى والآخرة ، كما أنها ينبغي أن تكون في الوقت نفسه منفتحةً على ما يتراكم من الخبرات في الوعي التربوي العالمي ؛ مما يُعدّ تعزيزاً لرؤيتنا العامة أو تفريعًا عليها" [16] . وهنا يُطرح سؤالٌ على الدكتور وهو : لماذا أثار المفكر عبد الكريم بكار موضوع التربية في كتابه هذا ، ولم يكتفِ بموضوع العلم؟ يُجيب الدكتور بقوله : "إنّني أعتقد أنّ التربية التي تلقّاها جيلنا لم تكن هي التربية المُلائمة بدليل الواقع الذي نعيشه اليوم ، وسيقول الأبناء والأحفاد مثل قولنا إذا لم نُسارع إلى تدبّر أمورنا ، وإصلاح ما لدينا من خللٍ في تربيتنا وعلاقاتنا وسلوكنا" [17] .

والمتتبّع لكتب الدكتور يرى أنّ رحى مؤلفاته تدور غالبًا حول أهمية ضبط الفكر والسلوك ؛ لأنّ الفكر القويم ينتج عنه سلوك قويم مثله ، وبسلامة السلوك يستدلّ على

---

[15] (ص6 من الكتاب.

[16] (ص32 من الكتاب.

[17] (ص7 من الكتاب.

سلامة الفكر ، وهذا مؤشر على ذاك ؛ لذلك استفاض اهتمام الدكتور بكار في هذا الجانب ولزم هذا الثغر .

ويؤمن الدكتور بأنّ الارتباك الحاصل اليوم في التربية يعود إلى أمرين هما :

1- مُحاولة التجديد في حقول التربية دون وجود أُطُر واضحة ؛ مما يؤدّي إلى الاضطراب والبلبلة .

2- الجُمود عند التجارب والنظريات التربوية القديمة ، والتي ذهب إليها بشر يُصيبون ويُخطئون ، وهذا يؤدّي إلى القصور والتخلّف عن مُلاحقة الحاجات التربوية المتجددة .

فلذلك سعى في بداية الكتاب إلى تأسيس هذه الأُطُر والمبادئ التربوية ، وجعلها هي المدخل لأهمية موضوع التربية في صنع أجيال قادرة على حمل لواء الأمة وفهم رؤيتها وفلسفتها وخطوطها العامة ؛ ولذلك قال في مقدمة الكتاب : "وقد خصّصت الصفحات الأولى من الكتاب للحديث عن التربية ، ثم تحدّثت عن التعليم وبعض شجونه في محاولة للسعي إلى الفصل بينهما ، مع أن ذلك غير ممكن دائماً ؛ حيث إنّ التعليم جزء من التربية" . ولعلّ هذه الكلمات توضّح أهداف هذا الفصل الذي تحدّث فيه الدكتور حول التربية ، حيث يقول : "إنّ مشاقّ الحياة في ازدياد ، على الرغم من تكاثر المرفهات ، وما هو مطلوب للعيش الطيب يزداد ندرةً ، ولن يكون بمقدور الأمة أن تفعل شيئاً عظيماً ما لم تدرّب الناشئة لديها على أن يعدّوا أنفسهم للحياة الجديدة" [18] .

18((ص80 من الكتاب.

2- حول التعلم :

قال تعالى : ﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾ [فاطر : 28] .

قال الإمام الماوردي في كتابه "أدب الدين والدنيا" : "و اعلمْ أنّ العلم أشرف ما رغب فيه الراغب ، وأفضل ما وجد فيه الطالب ، و أنفع ما كسبه واقتناه الكاسب ؛ لأنّ شرفه ينمّ على صاحبه ، وفضله ينمي عند طالبه" [19] . قال تعالى : ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ [الزمر : 9] ، فنفى المساواة بين العالِم والجاهل ؛ لِما قد خصّ به العالم من فضيلة العلم

قال الإمام الشافعي [20]

تعلَّمْ فليسَ المرءُ يولدُ عالِمًا وَلَيْسَ أخو عِلْمٍ كَمَنْ هُوَ جَاهِلُ

وفي القصة المشهورة عن الإمام أحمد بن حنبل [21] ، حيث إنّ رجلاً رأى مع الإمام أحمد بن حنبل محبرةً ، فقال له : يا أبا عبد الله ، أنت قد بلغت هذا المبلغ وأنت إمام المسلمين ومعك محبرة تحملها؟! فقال له : "مع المحبرة على المقبرة" . وهذه الجملة رُغم قصرها إلا أنها حملت من المعاني الشيء الكثير حول أهمية استمرار التعلم وطلب العلم . وهذا القسم "قسم التعليم" استغرق جزءاً كبيراً من

---

19) أدب الدين والدنيا ص71 باب "أدب العلم".

20) محمد بن إدريس الشافعي (150-204 هـ)، هو ثالث الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب المذهب -الشافعي، ومؤسس علم أصول الفقه.

21) أحمد بن محمد بن حنبل الشيباني (164-241 هـ)، فقيه ومحدث مسلم، رابع الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب المذهب الحنبلي، يُعدّ كتابه "المسند" من أشهر كتب الحديث وأوسعها.

الكتاب ؛ حيث ناقش المفكر بكار قضايا عديدةً حول التعليم ، من أهمية التعليم ، ولماذا نتعلّم ، مروراً بقضية التعليم المستمر ، إلى شخصية المعلم ومسؤولياته ، ثم أساليب التدريس ، وموضوع الحفظ والتلقين أم الفهم . ثم عنونَ لحقوق المعلم ، وناقش قضايا التعليم الشرعي ، ومسائل المقررات والمناهج فيه ، وآلية القبول وشروطها . ولم يَغفل الدكتور عن قضايا التعليم الجامعي ، فقد ذكرها في هذا القسم ، وشملت مهمات الجامعة ، وقضية الواقع والمأمول من التعليم الجامعي ، والأستاذ الجامعي وطرق تنميته ، وإرساء معايير للجودة في التعليم الجامعي ، وكذلك المقررات والمناهج ، والبحث العلمي وأهميته وواقعه ومشكـــــــــلاته . وكان الفصل قبل الأخير من الكتاب حول التدريب المهني والتقني ؛ حيث قال معلّقًا على أهمية هذا الجانب في التعليم بقوله : "إنّ التعليم المهني والتقني أمسى أداةً فعّالةً لتحسين شروط الوجود الإنساني ، كما أمسى أداة تحـــــــــرير من طائفة من العبوديّات ، و أداة تغيير وتجديد ؛ ولذا فإنّ النهوض به يمثّل ضرورةً مُلِحّةً لا تقبل التأجيل .

ويختتم الدكتور هذا الكتاب بفصل أزمة التعليم وآفاق المستقبل ، ناقشَ فيه أهمية النظر إلى المستقبل والعثور على منهج للتعامل مع المشكلات ، وأنّ هناك تحدٍّ يُواجهنا وهو التدفّق المعلوماتي في هذا العصر .

ويقول في خاتمة الكتاب والسلسلة : "بهذا الجزء نختم السلسلة مع وجود قناعة تامّة بالضعف والنقص ، و الاعتراف بأنّ هناك أشياء مهمة لم أنتبه لها أو لم أوفّها حقها

من البحث والمعالجة ، وإنّ الجهود المباركة التي تُبذل على امتداد ساحتنا الثقافية ؛ سوف تُكمل النقص ، وتسدّ الثغرات ، وتقدّم ما هو أفضل وأدقّ .

السلسلة موجّهة لمن؟

بعد أن وقفنا مع هذه السلسلة المهمّة في موضوعها وقضاياها ، يطرأ سؤال وهو : هذه السلسلة "المسلمون بين التحدي والمواجهة" موجّهة لمن؟

إنّ هذه السلسلة بكتبها الخمسة موجّهة لكل شاب وشابة ، لكل قارئ مسلم مهتمّ بقضايا أمته ومنشغلاً بنصرتها والدفاع عنها ، فإنّي أستطيع أن أقول أنّ هذه السلسلة صالحةٌ لكل قارئ متوسّط في قراءاته ؛ لأن المتتبع لكتب عبد الكريم بكار يرى أنّ لغة مؤلفاته متفاوتة فتارةً يكتب بلغة عالية كما في كتابه "فصول في التكفير الموضوعي" [22] ، وتارةً يكتب بلغة بسيطة تصل للجميع كما في كتابه "إلى أبنائي وبناتي ، 50 شمعة لإضاءة دروبكم" ، وهذا التفاوت يرجع بشكل كبير إلى الفئة المستهدفة لهذا الكتاب بلا شكّ ، ولكن هذه السلسلة أرى أنّ لغتها كانت متوسطةً ، جمعت بين العُمق الفكري و التبسيط اللغوي المفهوم ؛ إلا أنّ هنالك بعض المفردات التي ذكرها المؤلف كانت عصيّةً على الفهم في المرة الأولى أو الثانية ، إلا إذا أردتَ فكّ شفرتها من السياق نفسه ، ولو استبدلَ الدكتور هذه المفردات بالبدائل التي تقوم مقامها لكان أفضل في فهم كتاباته ، وأيضًا كون اللغة البسيطة تُساعد في انتشار

---

[22] (وهو بالمناسبة كتاب يستحق القراءة، ومهمّ في بابه.

الكتاب ؛ بحكم أنّ الشريحة المستهدفة ستكون الأكثر ، وسبق أن تحدّث عبد الكريم بكار في هذا الجانب في لقاء تلفزيوني وذكر : أنه يتابع ويهتمّ برجع الصدى بعد نشر كتبه ، ويرى أنّ الكتب التي كانت لغتها بسيطةً هي أكثر كتبه انتشارًا [23] .

لماذا عبد الكريم بكار؟

لا أستطيع أن أجزم بأنّي قارئ مطّلع لا يُشقّ له غبار ، ولكني قرأت للمعاصرين من أهل الصلاح والعلم من انشغلَ منهم بالتأليف حول قضايا الأمة واهتمّ بموضوعاتها الشرعية والفكرية ، ووجدت الدكتور عبد الكريم بكار قد اجتمع له العلم الشرعي والفكري والتربوي ؛ فكان أجدر من غيره في هذا الباب -وفي كُلٍّ خَيْرٌ- ، ولذلك بعد أن انتهيت من هذه السلسلة رأيت أنّ من حق الرجل عليّ ومن حق القراء التعريف بأهمية هذا الرجل الذي قدّم أكثر من أربعة وثلاثين مؤلفًا في المجال الفكري و الثقافي .

وإني أرجو أن أكون قدّمت هذه السلسلة بشكل يليق بها و بأهميتها ، ولقد بذلت الجهد وسدّدت وقاربت ما وسعني ذلك ؛ فإن أصبت فمن الله ، وإن أسأت فمن نفسي والشيطان ، والحمد لله في الأولى وفي الآخرة .

28-12-1442 هـ

23) برنامج السر مع عبد الكريم بكار على قناة المجد.

مقالات

تجليَّاتُ الطَّيْفِ في قَصيدةِ (مُرتَقى الأنفَاس) للشاعر أمجد ناصر

موزة عبد الله العبدولي

غالبًا ما شكَّلَ الطَّيْفُ ظاهرةً إنسانيَّةً حميميَّة ، يَتداخلُ فيها الوهمُ باليقظة ، والتكذيبُ بالحقيقة ، ورغبةُ اللقاءِ التي تتحقَّق أو تَكاد ، فالطَّيْف لغةً : "الخيالُ نَفسه"[1] و"طافَ به الخيال طوفاً أَلَمَّ به في النوم . . . وأطافَ استدارَ وجاء من نواحيه"[2] . أي أنَّها الصورة المتخيَّلة للجسدِ الغائب . وقد كان للطيفِ حُضوره في واحةِ الشِّعرِ العربي القَديم ، إذ كانت الأطلال بؤرةً تتوالدُ فيها أطياف المَحبوبة ، والليلُ لا يكتمل إلاَّ بحضور الطَّيْف المؤنس ، الذي يستـــــــــدعيه الشَّوق ، وتجسِّده الوِحدة ، وقد قال في ذلك ابن حزم : "ومن القنوع الرضا بمزار الطَّيف ، وتسليم الخيال . وهذا إنَّما يُحدث عن ذكرٍ لا يُفارق ، وعهدٍ لا يحول ، وفكرٍ لا يَنقضي ، فإذا نامت العيون ، وهدأت الحركات سرى الطَّيْف ."[3] فالطَّيْفُ ظاهرةٌ إنسانيَّة أو فنيَّة تتجلَّى في هيئتها المطلوبة ، مُشكِّلةً نسقاً لصورٍ متلاحقةٍ ومُتحرِّكة ، تُستعرض فيها الصور والأصوات والمؤثرات والأبعاد ، إضافةً إلى الانفعالات والاستجابات التي تُرافق اللحظة الطَّيْفية[4] . والشعرُ حين يَستحضرُ هذه اللحظة المُرهفة يوثِّقها بجميعِ ظواهرها المُحيطة والمؤثِّرة على المَشهد .

ستُحاول هذه المقالة استقراء قصيدة (مُرتَقى الأنفاس) لأمجد ناصر[5]* وتتتبَّع تَجليَّات الطَّيْف فيها ، وتجدر بِنا الإشارة إلى طبيعةِ أجواء الديوان الذي يحمل

العنوان ذاته للقصيدة : مُرتَقى الأنفاس (1997) ، وهو ديوان يعيد كتابة حدث سقوط غرناطة ، "إذ يُقدِّم سيرة جوَّانيَّة وداخليَّة للأمير عبد الله الصغير"[6] ، أي أن الشاعر قد اتخذَ من الأمير ومأساته قِناعاً ، "حتى بدا أن العمل برمَّته هو استعارة لثيمة الخسران"[7] ، وقد لامسَ هذا الديوان "مأساة مَلك خانه زمنه ، ليتحقق سقوطه الرَّمزي . فهو ذو حدث تستدعيه القصيدة إلى أرضها لتُعيد بناءه شعريّاً ، وتستثمر أفقه بما بهِ تخطُّ الذاتُ الكاتبةُ سيرتها"[8] ، ولعلها قصائد تحاكي الندم والحسرة المريرة ، مصوِّرةً تَبِعات الجُرح العَظيم الذي لا يَندمل .

وعودةً لموضوع القصيدة المختارة ، فهي تجيء في آخر الديوان ، مُختتمةً رحلة السقوطِ والتشرُّدِ ، مع الإشارةِ إلى أنَّها ليست تجسيداً متوقَّعاً لصورة الأمير الخائب والنادم ، بل قد وصلت مرحلة عالية من التكثيف الشعوري ، والذاتية الطاغية ، حتى إن القارئ يستغرق فيها ناسياً أنها بلسان الأمير من عذوبتها المُسترسلة .

تُفتتح القصيدة بخطاب الطَّيْف :

"ليست رماحُ الجبابرةِ ولا مُدى الأقزامِ

بل

يدُكِ

بل

أصابعُ يدِكِ

لا

بل

أنفاسُكِ

تشقُّ الهواءَ الخالد أثلاماً وتتركُها لبذار الألم

المنقولةِ بالثَّنية واللِّسان أسمعُها تحت دُخنة

الخشخاش تستدرجُ أوثان حياتي باسطةً أكفَّها في الوصيد ،

ارتقيتُ مدارِجها رافعاً حيرتي رايةَ من سلَّم أمرَهُ للهبوب"[9]

هذا الاستسلامُ الطوعيُّ والخضوع للطيفِ الجوَّال ، الذي تقارنُ فيه أنفاسه برماحِ الجبابِرة ، طيفٌ أشبه بالحُلم الأخير والأمل الوضَّاء بعد دمار الحال وانقطاع النعيم ، وكان لهذه الأنفاس وهجها المهيّج للألم ، ألم التشوُّق والعذاب ، فهو يؤكِّد سُلطة الأنفاس الطيفية على يقظته :

"ليس السيفُ

ولا حجرُ الماسِ

بل

الأنفاسُ

بل ما هو أوهى

استرقني من علوٍّ يقظتي

واسترقني أنا المسنودُ ببأسِ سُلالتي والتعاويذِ

لي الليلُ متروكاً كلُّهُ

السُّهادُ على رسلهِ

الهواءُ مطعوناً بالأنين"[10]

تتقدَّم أنفاس الطَّيْف على سيفِ المحُارب أو ماسةِ المُلك ، إضافةً إلى الفكرةِ الوَاهية التي تكون مادةً دسمةً للأرق ، إذ يجيء الطَّيْفُ بخطوهِ المخُاتِل ونَفَسهِ الغاوِي في اليقظةِ المصحوبةِ بالسهر الطويل ، وهذا ما يفصِّلهُ المشهد التالي :

"في يقظةِ الأسيرِ لمصائرِ الليل الحارسِ

سمعتُ وقعَ خطىً

تردُّدَ أنفاسٍ

حفيفَ ثيابٍ

مَسَّني طائفٌ من رياشٍ فلمحتُ طيفَكِ

يهرقُ نوراً على الطرف المُظلم ويعدُ بسهرٍ

يبسطُ آلاءه على من تصطفيه التباريحُ من بين لاهين ، تخفَّفْتُ من متاع المكين على الأرض وقلتُ

إنِّي أنا الأخفُّ من العُرجونِ أقتفي دون مِنَّةٍ ما تركه مُرورُكِ حافيةً على الأعشاب ،

لا بخائنة العين ، ولكن بكدحِ الفؤادِ أضربُ في مناكِبها مُعرضاً عمَّا يرفعهُ القائفون

إلى منزلة الأثر"[11]

يتسللُ الطَّيْفُ في هذا الظلام ، ويُشغل المكان بحيوية وجودهِ ، فها هي أنفاسه ، وحفيف ثيابه تُثير الحواس وتُقلق الحال ، ليتجلَّى بنورهِ أخيراً لكنه يعود ويختفي بمكر ، فتُصبح رحلة البحثِ عن الطَّيْف هي شغل الأمير وحافزه ، حتَّى إنَّه يَقتفي أثر الطَّيْف بأسلوبه الخاص في التقصِّي دون الاستعانةِ بأساليب القِيَافة[12] ، لنلحظَّ هنا الولع الواضح بالطَّيْف والاستسلام لسحرهِ .

يقول :

"(ما كذبَ الفؤادُ ما رأى)

ولا العينُ التي ضَرَبتُ عنها صفحاً

وتركتُها ترعى صورَ الفانينَ

ولا اليدُ التي عادت إليَّ بنبأ الرُّكبةِ

ولا رائحةُ الهالِ التي لازمتني

وحيثما مررتُ فضحتْ سرَّاً

أنا

أجهلُ

جاهليه

ولا أنفاسي التي جسَّمتكِ

وتدرَّجتْ ، صُعُداً ، من أخمص القدمِ إلى التُّرقُوةِ

وكادتْ بعدما شارفتْ جنَّتَّكِ أن تهجرني"[13]

الحواسُ هنا تتبادل أدوارها في إثبات حضور الطَّيْف ، بالرؤيةِ والملمسِ والرائحة ، في حين تُصبح الأنفاس هي أداة التَجسيد الفاعِلة ، لكن كاد هذا النَفَس أن ينقطع من هولِ الموقفِ وبهائهِ .

فيجيء المقطعُ التالي مُكمِّلاً لدهشةِ المَرأى :

" . . ولكن

ما بالُ هذه الكاسُ

وتلكَ الدُّخنةُ

لا تأخذان بيدِ السُّهادِ

ما بالُني

لا أغيبُ

ولا أصحو .

وكأنَّني ما رأيتُ

وما لمستُ

وما تنفستُ ما تَرَكتْهُ أنفاسُكِ

على يديَّ"[14]

هنا موقف التسآل الذي يراوده الشك بعد صدمة اللقاءِ ووَهَجِهِ ، ليتولَّد سؤالٌ : هل حقاً كان للطَّيْفِ وجود؟

يقول مُكملاً :

"ليست نجمةُ المجوسِ

ولا نارُ بني أهلي هذي التي تُضيءُ

وتختطفُ

إنَّما

طيفُكِ

عابرٌ

بين قمَّتين

أو لعلَّها أنفاسُكِ

تستدرجُ وعوداً لا تموتُ ولا تحيا

أو ربما حَسرتي

ترمي شُواظاً في صميم الليل

وتجسُّ قرارَ الهاوية ."[15]

يتمثَّلُ الطَّيْفُ هُنا في صورةِ النورِ المركزيِّ الوهَّاج ، الهادي والدال ، لا سيما في الحالة الليلية التي يكون النور فيها هو الهدى ، هذا الطَّيْفُ المُنوَّر في حالةٍ من العُبور المخاتِل ، إذ يظهر ويَختفي مُستدرِجاً القلب المتأمِّل بوعدٍ غير مؤكَّد . ونرى في هذا المقطع خصيصاً استعادةً لجرح الروح الأول وهي الحسرة والندم ، فالطَّيْف جاء ليُنسي ويغيّب ، لكن نجد أن فكرة الأرقِ المُقلقة تعود ، وتكاد أن تكون مماثلةً لوهجِ الطَّيْف ، إذ تتفاقم أحاسيس الحسرةِ لتصير كاللهبِ الذي يهيّج صفو الليل ويعكِّرَ الحلم والوَهم .

تتجلّى في المقطع الذي يلي نتائجُ شدّة الاحتراق من عذابات الهواجسِ والقلق ، إذ نستطيع عدَّها نُقطة تَحَرُّرٍ وعلوٍّ ، إذ يتحرّرُ هذا الجسدُ من قلةِ حِيلته ، معتقاً الروح من آلامها ، ليصير خفيفاً تسيِّره الريحُ ، مستسلماً كامل الاستسلام لما يؤول إليه المصير :

"أخفُّ من أملٍ على جبل القنوط

الرِّيشةُ التي تحرَّرت من ورطةِ

الجناح

أثقلُ مني في كفَّة الرِّيح .

فيا لنفسي

أمَّارةٌ بالألم

ويا لفمي عطشانُ على حافَّة النبع

ويا ليديَّ

ادعتا وصلاً

وعادتا خاليتين"[16]

إذ تتأكَّد دوافع التخفُّف المنوطة بالنفس (الأمَّارة بالألم) فلا وصلَ ولا ارتواء ، وإنَّما خيبة ونكوص وتردٍّ . ويُكمل واصفاً عملية التحرُّر القُصوى مُستعيراً هيبة الملوكِ التي لا تستعادُ إلا في خيال الحالم :

"مُتوَّجٌ بخفَّتي

عرشي على الهواء

مسنودٌ بحُرقة الأنفاس .

خِفَّتي ما أبقت لي أثراً على الأرض

ولا رَفَعتْني إليكِ

آه خفَّتي

ارفعيني

أو ذريني بكتفٍ مائلةٍ

أصدُّ غباراً يهبُّ على خُطى طفولتي

بين الرُّمان .

آه خِفَّتي

وصلَ الغريبُ

بلا بارحةٍ أو غدٍ

وصلَ

الغريبُ

على

آخر

نَفَس"[17]

يختتم القصيدة بهذا المقطع ، مُستغرِقاً بصورةِ الخفَّة التي أوصلته إلى سلامه الأخير ، بعد أن كان بين الصحو المؤنِّب والحلم الذي لا يُطال ، إذ شكَّل حالة الغريب الذي انفصل عن ماضيه ومستقبله ، واصلاً انعتاقه الأسمى بأنفاسهِ الأخيرة ، مُتحرِّراً بذلك من كلِّ وجعٍ وثقلٍ وندم .

ولعلنا نستخلصُ من تجليَّات الطَّيْفِ في هذه القصيدة ، أنَّ الطَّيْفَ جاء بشكلٍ لعوبٍ ومكَّار ، إذ يظهر ببهائه ويختفي ، يترك آثاره بغوايةٍ ؛ أنفاسه ورائحته وملمسه المتخيَّل ، وقد تطرحُ القصيدةُ سؤالاً : ما المعنى الذي يستدعيه استذكارُ الطَّيْفِ في نظر أميرٍ قد وصلَ إلى نهايةٍ فادِحة؟ هل الطَّيْفُ هو ذِكرى الماضي؟ أو تراه حلم الهروبِ من الحاضر البائس؟ أو مُنًى لمستقبلٍ غير أكيد؟ حتى إنَّنا إذا ما تتبعنا تطور حدث المُلاحقة والتقصِّي لوجدنا أنَّ الطَّيْف كان في بداية الأمرِ أملاً مُبتغى وحُلماً

ساحراً ، لكن لشدَّة ما كان وصاله صعباً تحوَّل إلى نُقطة تحَفيزٍ أساسية لعملية الانعتاق الروحيِّ . فقد يكون الطَّيْف ثُلاثية اللا ماضي واللا حاضر واللا مُستقبل ، فما جاءت الخفَّة إلاَّ للانفصال عن الواقع ومأساته .

---

1 : لسان العرب ، ابن منظور ، ج9 ، مادة (طوف) .

[2] : تاج العروس من جواهر القاموس ، الزبيدي ، ج24 ، مادة (طوف) .

[3] : طوق الحمامة في الألفة والألاف ، ابن حزم ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، مطبعة حجازي ، 1950م ، ص97 .

[4] : أحلام مؤرِّقة : الطَّيْف في شِعر البُحتريّ : دراسة في الظاهرة أُصولها وأبعادُها ، هاني نصر الله ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ، 2014م ، ص91 . (بتصرف)

[5] * : أمجد ناصر شاعرٌ أردنيّ (1955 – 2019) ، له تجربة شعرية غنيَّة في قصيدة النثر الحديثة . واسمه الحقيقي هو (يحيى النميري النعيمات) ، عمل في الصحافة ، وكتب في أدب الرحلة والرواية إضافةً إلى نتاجه الشعري المتنوع .

[6] : يُنظَر : شعر أمجد ناصر : سمات أساسيَّة ومسيرة التَّحوُّلات الشعرية ، آثار حاج يحيى ، بحث منشور إلكترونياً بصيغة **PDF** ، ص12 .

https://www.beitberl.ac.il/arabic/asdarat2/mjletAl7sad/hasad6/Documents/mola5as5.pdf

[7] : المرجع السابق ، نفسه .

[8] : الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر ، يوسف البهالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2020م ، ص164 .

[9] : أمجد ناصر : الأعمال الشعـــــــــــــرية ، أمجد ناصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2002م ، ص494 .

[10] : المصدر السابق ، ص495 .

[11] : المصدر السابق ، ص496 و497 .

[12] : حِرفة القيافة أو علم القيافة ، هي من علوم العرب سابقاً ، والبدو خصيصاً ، وهو علم تتبع آثار الإنسان أو الماشية على الرمل .

[13] : المصدر السابق ، ص500 و501 .

[14] : المصدر السابق ، ص503 .

[15] : المصدر السابق ، ص504 .

[16] : المصدر السابق ، ص505 .

[17] : المصدر السابق ، ص506 و507 .

صورةُ الفَارسِ في شعرِ قَاسِم حَدَّاد

موزة عبد الله العبدولي

طالما كانت الفروسيةُ الصورةَ المُحاذيَةَ للعربيِّ الشُّجاع والمِقدام ، فالفارسُ هو رمزُ القُوةِ وفَخرُ القَبَائل ، حتَّى إذا ما عُدنا إلى أخبَارِ العَربِ وأشعَارِهم ، لوَجدنا أنَّ العَرب تَفخرُ أيمَّا فَخرٍ بقوَّةِ الفَارِس وشدَّة بأسهِ في المَعارِك ، لكنَّهم يُغالون بهذه الفكرة غلوّاً ، إذ يُرفَعُ الفُارسُ إلى مَنَازل العزِّ بكلمةِ مَدح ، وتُنزِلُه كلمة ذمٍّ إلى حَضيضِ المَهَانةِ والعَار . وتَتبُّعاً لأبرز الفُرسَان الشعراء ، يجيءُ عَنترةُ بن شداد في المُقدِّمة ، فالفُروسيَّةُ مصدر قوّتِه أمامَ هشاشةِ هويَّتِه وفُقدانِها في القبيلة ، حتَّى إنَّ قصائدَه لا تَخلو من سردِ وقائع الحرب وكلّ ما يُثبت جَدارته فارِسًا شُجاعًا ، فكان يقول في استغاثةِ القبيلة به " قِيْلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ"[1] ، وحين يعرِّضُ بعبلة يؤكِّد جلادته الحَربية "تُمسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ . . وَأَبِيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أدْهَمَ مُلْجَمِ" [2] ، أي تنامُ عبلة بنعيمها ، في حين لا يبيت الفارسُ إلاَّ على حِصَانه . لذا نستطيع القول إنَّ الاعتداد بالفروسية عند عنترة يجيء دافعًا استرداديًا سببه قلق الذات وفقدان الهوية أي أنَّ استعراضه لا يُشبه استعراضَ أبي فراس الحمداني مثلاً ، الذي كانت دوافعه منبثقةً من الذاتية المُفرَطة المُتَّصِلة بحميَّته القبلية ، فحين يَفخرُ الحَمداني بفروسيَّته فهو يَفخر بقبيلته ، كقوله في فرسه الفخورة به لأنَّها تعرف قدره فارسًا :

وَمُهرِي لا يَمسّ الأرْضَ ، زَهواً ، كَأنّ تُرَابَهَا قُطْبُ النّبَالِ

كأنَّ الخيلَ تعرفُ منْ عليها ، فَفي بَعضٍ عَلى بَعضٍ تُعَالي[3]

وانطلاقاً من فكرة الفروسيَّة والبطولة ، نجد أنَّها ظاهرة مُتفشيَّة في الشعر العربيِّ كُليًا ، فالشاعر يُظهر هذا النوع من البطولة الممزوجة بالمخاطرة ومُجابهة الموت أمام محبوبته التي يُخاطر من أجلها "ففي اقتحامِ الأهوال يُعرض البطل جانباً من بطولاته الفردية أمام المرأة ، فهي وحيٌ من إيحاءات الأبطال ورمزٌ للحقيقة التي دافع عنها وضحى في سبيلها"[4] ، ولا نُغفل كذلك مَلمحا مُهما في الفروسيَّة الشعريَّة ، وهي فروسيَّة الصَّعاليك التي تهيِّمن على أشعارِهم ، حتَّى إنَّهم استَبدَلوا المُقدمات الطَّلَليَّة المَعروفة بمُقدِّمات في الفروسيَّة ، إذ "يضع الشعراء الصَّعاليك في مستهل قصائدهم صورة للأنثى الضعيفة التي يظهر صاحبها إلى جوارها بطلاً قوياً مستهيناً بحياتهِ من أجلِ فكرته ، يرفض نصيحتها ، ويقابل جزعها بابتسامة الواثق بنفسه ، المعتدِّ بشخصيته ، ويحاول أن يقنعها بقوة وإيمان بسداد رأيه ، وسلامة مذهبه في الحياة"[5] ، وينطلق بعدها إلى غارات السطو التي عُرفوا بها .

ولعلَّ المُفارقة بين صورة الفارس قديماً وحديثاً ، أنَّها كانت سابقاً تأريخاً لأحداث ومعارك ، وصورة يَرسمها الشاعرُ لبطولاتِه الحقيقيَّة ، في حين أنَّ فارسَ العصرِ الحديثِ ما هو إلاَّ صورةً رمزيَّةً دالَّةً على معاني الجسَارة والقوَّة والإقدام . وتتبُّعاً لنتاج الشاعر البحريني قاسم حدّاد[6]* نستطيع أن نلحظ تجليّات كثيرة لصورة الفارس ، وهي ظاهرة ليست بغريبة على قارئ هاوي للتراث العربي ، إذ

يحاول أن يتقمَّص البطولات وأجواء المعركة ليعيد كتابتها بشكلٍ حداثيٍّ ، رغبةً منه في استعادة هيبة الفارس العربي . أو لعلَّها في نهاية المطاف صورة موازية لذات الشاعر المُتَّسِمَة بطباع الفارس المِغْوَار ، أو الفارس الأسطوريِّ الذي يَحلم أن يكونَه .

ستحاولُ هذهِ المَقالة استقراءَ النماذج التي ظَهَرت فيها صورة الفارسِ في شِعر قاسم حدَّاد ، وهي في الحقيقة صورٌ مُتفاوِتَة في دَلالاتِها وفقاً لسياقاتها المُختلفة ، فيجيء الفارسُ أحياناً في صورةِ البَطل الشجاع ، وأحيان أخرى في صورةِ الفارسِ الهَارب والفَار ، في حين يُفاجئنا أيضاً بكونه فَارساً صُعلوكاً من خلالِ عَمليات السطو والإغارة ، وغيرها من التجليَّات المغايرة التي سَنَقِف عَلَيْها .

1- الفارسُ المِغْوار

تَظهرُ صورةُ الفَارسِ المِغْوارِ في قصيدة (غُبار الملك) ، إذ يرسم فيها مشاهد التحديات ، وساحة الصراع ، ويعترف بإقدامه وإصرارِهِ "حاربتُ ،/ لي جسد يكافح" ، فيقول في بداية المشهد مصوِّراً الخطر :

"فوقفتُ في قدمِ الوقيعة كاشفاً جَسدي لمملكةِ الغُبار
كلُّ محتدم على جُرحي قراصنة وقنَّاصون مُحترفون
تنحدرُ الدروعُ على ذِراعي
مثلما جبلٌ يسيرُ إلى جِواري
قيلَ لي : تغفو على ضيم التميمة

ثم تستعصي على النسيانِ

فاسترخيتُ في وجعِ النهار

قيلَ لي ما قيل للأوتادِ

فازدحمتْ ضعاف الخيل واهتزتْ يدي في حمحمات الليل

كلُّ سقيفة عُقدتْ تشابكتْ الفصولُ بها

وظلّ دمي تخوضُ به الممالكُ

كنتُ في غفوِ المؤامرة القديمة ،

والدمُ المهتوكُ متسعٌ تضيقُ به الوسيعة .

كلُّ محترب يهيئ حربة للصدرِ أو للظهر

والخيل الضعيفة مستجيرات بَمملكتي ونَاري"[7]

إذاً ها هو الفارسُ الذي يَستشعر الخَطَر ويجهِّز الدرعَ والسِّلاحَ والخيل ، فهو على أهبَّة الاستعداد ، خاصةً بعد أن جسَّ نبض المؤامرات والدسائس ، لذا ينطلق في المشهدِ التالي بإقدام إلى ساحة المعركة :

"يا رب

يا نار الوشيعة والشجار

حاربتُ ،

لي جسد يكافحُ راعشاً وجعَ الفجيعة مستجيراً

بالرماد الكامن المرصود

يا رئة تخوض بها العجلات ، يا وحش الفرائس

أين محتمل الضواري

ليس في جسد الرقيق زجاجة للضَوْءِ

مثل زجاجة الأسماء كالمشكاة

كنتُ محارَباً ويدي قلوعٌ في السفائن

ليس في جسد الرقيق مغامر يجتاح

كنتُ محارِباً ويهادن الأشلاء

يا مستوحشاً يغري الذبيحة بالصواري ."[8]

ونحسبه صراعًا مع القَراصنة ، هذا العدوُّ الهمجيُّ والقاسي يجابهه فارسٌ وحيدٌ يُدافع عن مملكتهِ بغضب "لي جسدٌ يُكافح" ، في حين أنه يستعرض صراعه المحتدم الذي يكون فيه مُحارَباً ومحارِباً ، ويتحدَّى خَصمَه الشرس الذي صيَّره إلى أشلاء ضعيفة مخاطباً إياها بتهكُّمٍ "يا مستوحشاً يغري الذبيحة بالصواري" ، هذا الفارس الذي أطاح بالعدوِّ فتكاً ، يقف أمام انتصاره بفخر ، ويمشي في القرى بانتصار وابتهاج :

"وقفت ،

لي قدم تخب على القُرى والنخل

تشتعل ابتهاجاً بالذي ينسى ويبدأ

مثلما نهدٌ يقاوم حربةً

ويشد أشتاتاً ويستثني وينسى ."[9]

2- الفَارِسُ المتأهِّب

واستكمالاً لصورةِ الفارِسِ المِغْوار ، نجدُ أنَّ هناك صورةً أكثرَ دقةً نَصِفُها بالمتأهِّب ، أي أنَّ الفارس ليس في حالةِ صراع ، بل إنَّه على استعداد وتَرقُّبٍ ، ويَظهر هذا التَّحدِّي والقلق في قصيدة (نخلة العذاب) ، إذ تنهال الوَصَايا على الفارسِ كي لا يَخلع الدرع استعداداً لأيِّ معركة قادمة :

"أيُّها المُستجير بعلم السلالات

لا تخلع الدرع

ما زالت الحربُ منصوبةً

والقبائل في ريبةٍ

ومُحتمل شكّها

ما زالت الأرضُ مهتاجَةً

والخيام التي غادرت عشبها للمتاهات

مرصودة للرحيل

لك أن تَصطفي باب موت يليق

وتعطي السلالة خِرقتها لتسد الفضيحة والعار

لك أن تحتفي بانتصار الهزائمِ

أو ترتدي بيرقاً ردَّه آخر الهاربين

لك أن تختفي أو تلين"[10]

تُهيِّمنُ الريبةُ والشكُّ على هَاجسِ الفَارِسِ ، فها هي رايةُ آخر الهاربين تُسلَّمُ إلى الفارس/ الأمل ، في حين إنَّ المصيرَ مشكوكٌ بنصره "لكَ أن تصطفي باب موت يليق" لأنَّ الاحتفاءَ بالهزيمةِ واردٌ ومُتوقَّع ، فالقبيلة تَستَمسِكُ بِفَارِسِها ، لكنَّها في الآن نفسه تستعدُّ للرثاءِ والانسحاب ، فالخيامُ مرصودة للرحيل ، هذا التأرجح بين النجاح المؤمَّل أو الإخفاق الاحتماليِّ يَجعل القلقُ مركزَ الطاقةِ والفعلِ . حتَّى إنَّ صوتَ المُوصيِّ يخيِّر الفارس بين أن "يحتفي" أو "يختفي" فالقرار والهلاك في يديه .

"لا تخلع الدرع ، دعه

ما زالت الحربُ في جسدِ الأرضِ

والأرض ذاكرة للنخيل

نخلة تعرف علم السلالات

تذكر دفق الدِّماء التي ارتعشتْ في التراب

ليطلع لون ويزهو

تذكرُ من جزَّها ، لتموت ، ويلهو

وتذكر زَحْفَ الخيام الفقيرة

تذكر وحشَ القبيلة يجتاحُ رِيفَ القُرى والمدينة

نخلةٌ طفلةُ الأرض

من قال تمشي النخيلُ وتنسى؟"[11]

يكون النخل هنا شاهداً على الحُروب المستعرة ، على الألمِ المُمتدِّ عبر التاريخِ الطويلِ لهذِهِ الأرض وقبائلها ، فتَأتي ذاكرةُ النخيلِ لتؤكِّد للفارِسِ استمراريَّة الحرب واشتعالها ، لهذا كل ما جاء بعد وصية "لا تخلع الدرع ، دعه" استشهاداً يُمهِّد لصراعات المَرحلة القادِمة . في حين نلحظ غياب صوت الفَارِس في هذا المشهد ، مما يولِّد هذا الصمت الكثير من التَسَاؤلات . ومع ذلك ، تُبينّ الأجواء العامة أنَّه الفارس المطلوب الذي تَستَنجدُ به القبيلة ، فكيف سيخذل الفارس من يَستغيثه؟ ومن خلال هذا التوقُّع ، نَستَمْسِكُ بجوابهِ .

3- الفَارسُ الهَارِب

تتجلَّى صورةُ الفَارِسِ الهَارِبِ في قصيدة (لمن لا بيت له) مصوِّرةً حالةَ الضياع والارتعاب ، لكنَّ المعركة هُنا هي معركة فكريَّة ، يَخوضها الفارسُ مع الأسئلة التي تُزعزِع الحَال ، وتُغربِل الأجوبة :

"أسئلةٌ لها شَهوة الهتكِ والفضيحة .

رفقة لا تخلع الخرقة ، وسرير لمن لا بيت له

لها كل ما تشتهي

نارٌ وجارٌ وقصعةٌ ، وفرسٌ تصهلُ .

ولا للسقيفة حيث كسرة الخبز والفضاء

لها كل ما تشتهي

والفارس يتشبث بلجام الحرب والحسرة ، لا يصل

يمسح أحجار الطريق خائفاً هارباً يتذكر أحلامه

لها كل ما تشتهي

فأعدوا لهم ما استطعتم

أعدوا ، ولكنهم

لم يزل فارس الليل في وحشةِ الليل يجتاز جيش الكلام .

أحتفي بالنهايات

أصحو على خمرة الوقت ، قلبي لها الكأس

أحسو وأرسو بدفة روحي على شاطئ يحتويني

ويحمي شظاياي

لي كل بدء وتنهيدة واهتياج ."[12]

إذاً فهو فَارِسُ اللُّغةِ الهَارِب ، الذي تُهدِّده الحسرةُ ، ويُعيه الوصول إلى النصر . إذ نجَده يتلمَّس النجاة ، ويَحلُم بِملاذٍ يَحويهِ ويَعطف على تَشظيَّاته . لأنَّه هُنا يُواجه جَيشاً عَظيمَاً مِن الكَلماتِ والأسئلةِ الماهرةِ في الهتكِ والإبادة ، فالنجاة مُستحيلةً بالمُواجهة ، لذا اختارَ (الاجتياز) مُجبراً . لأنَّه فارسٌ مَرعوبٌ تُطارِدُه

الأحلامُ ويعذِّبه التأنيبُ ويَعجز عن مُقاتَلة ما يَفُوق إمكانياتهِ . فتظهر صُورته في هذه القصيدة بشكلها الهشِّ والقَلِق وهي صُورة مُفارقة لنموذج الفارس الجَسور .

4- الفَارِسُ الصُّعلُوك

يفاجئنا الفارس الصُّعلوك بِغَارَاته في قصيدة (مُبَارَزات) ، وهو هُنا أيضاً فارسٌ فكريّ ، فارس الأحلام والتجربة الذي "يُمعن في المُلابسات" ، ويجرِّدَ القوافلَ من دلائلِها في المَسير ، مُترقِّباً الهَلاك ، أو لذَّة الدَّهشة :

"وأنت يا مجنون الأحلام

يا مفتدى الصبايا وشقيق الذبيحة

يا جنس التآلفات

<u>والقوي المأخوذ بطبيعة الفتوى</u>

<u>تستوقفُ القوافل في جسارة</u>

<u>وتجرِّدُها من الطريق والخرائط</u>

ماذا لديك الآن بعد التجربة

ماذا سيبقى في يديك من عجينة المغامرة

وغبطة الأوج

وأي قلعة ستفتديك ،

<u>من سَيَفْهَمُ المبارزات في كتابك الأخير</u>

يا كشيفَ الجُرح والمعصم والمجادلات .

ماذا فعلت بالأرغنِّ ،

منذ لحظة ترفل في الإيقاع

ها أنت مثل ساحل يأتي إليك البحر

تمعن في الملابسات

هل يداك في ذهول الأفق

أم يداك في الهلاك

قل لنا يا أنت ما الذي تراه من هناك؟"[13]

نستطيع أن نلحظ صورة الفارس الصُّعلوك في مظهرِه وتَصرُفاته "كشيف الجُرح والمعصم والمجادلات" ، فحتَّى عنوان القصيدة دالٌّ على معاني الصراع والإغارة والاقتتال ، فهو القويُّ والمِقدام ، والمُجرِّب بسطوِه وشَغَبِه "تستوقفُ القوافل في جسارة/ وتجرِّدُها من الطريق والخرائط" ، لكن هدف الصُّعلوك هنا ليس القيمة الماديَّة ، وإنَّما القيمة المعنوية الشعريَّة ، رغبةً منه في أن تُصبح ساحة التعبير -لا طُرق الرحلة- مفتوحة الآفاق ، وأكثر رحابةً للتجريب والابتكار ، وهو يعبِّرُ في الاختتام عن هاجسِه غيرِ المؤكَّد لنتائج هذه التجربة ، فهل ستؤول مُحاولته إلى الفَلاح أو الهلاك؟ أمام السؤال المفتوح "ما الذي تراه من هناك؟" .

5- الفارس الشاعر

في حين يظهرُ الفَارِسُ بشكلهِ الشَّاعريِّ في قصيدة (الشاعر) ، إذ أصبحت الفروسية هي بذاتها عَمَلية الكتابة :

"يكتب كما لو يجلس على صهوة حصان

تسمع صهيل نصوصه

ويطفر في وجهك صهده النازل

قدماه تخبّان في رمل

ورأسه منتعشٌ في الرماح

يتطوّح

والكلامُ يفيض ويتطاير ويشهق

يناديه غيمٌ

فلا يسمع ،

رئتاه مشرعتان لصوت الأقاصي

ليس لاسمه حروفٌ ولا يفهم اللغة ،

يكتب ، وكعبه في خاصرة الخيل

فرسٌ تهشل به وتطير

وذراعاه ريشٌ شاهقٌ .

سميناه مثلما يأخذ النبيّ الحكمة

مثلما ينهر الماءُ وحشة الأرض

سميناه ،

وأخذنا أخطاء الحقل لمأدبته .

كلما تقدمتْ به الخيلُ توغل في نصه ،

وأفضى بنا إلى التيه

يضيع فيضيء بنا عتمة الكون

قناديله في سفرٍ وإقامة .

صوتٌ واهنٌ يسعى مثل نبيذٍ يؤرّخ .

مكتظاً بالمنح والهبات والهدايا

قرابينه في المذبح الغريب

له في كل نارٍ جمرةٌ ورماد

وعليه أن يخرج

دائماً عليه أن يخرج ."[14]

الشاعرُ الفارسُ يَتَوغَّل في النصِّ ويَتَنبأ بالتِّيه ، يَتحدث عن فارسٍ ضَالٍّ في عَتمة الكون لكن قناديله تُضيء . وقد تمتاز هذه الصورة بالتفرُّد عن صور الفرسان الأخرى ، لكنَّها تشي أيضاً بأنَّه الفارس ذاته في كلِّ المقاطع ، الفارس الذي لا بُدَّ له أن يتقدم ، إذ يعتز بشَجَاعتِهِ كَمَا يعترف بضعفهِ ، ويُكمل مسيرته على الرغم من

عقباتِ المَسيرِ وضَبابيَّة الرؤيَّة ، وهو مخوَّلٌ بالبحث الدؤوب عن النجاة فـ"دائماً عليه أن يخرج" .

ونستخلص المعاني في تجليّات صورة الفارس عند قاسم حدّاد ، بأنَّ هذا الفارس له تحوُّلاته المُخْتَلِفَة والمُتماهِيَة تماماً مع مسرح الأحداث ولهيب الروح ، فهو المِغْوَار حين يُدافع ، وهو المتأهِّب حين يُستنجد به ، وهو الصُّعلوك إذا استفزَّته القواعد ، في حين يلوذ بالانزواء حين تكسره الهزائم ، لكنَّه يؤمن بالعودة ، إيمان الفارس الشاعر بعظمة إقدامهِ .

---

[1] : شرح ديوان عنترة بن شداد ، الخطيب التبريزي ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 1992م ، ص184 . جاء في شرح البيت : "جعل أمرهم له بالتقدُّم شفاءً لنفسه ، لما ينال في تقدمه من الظفر بأعدائه ، ولما يكتسب بذلك من الرفعة وعلوّ المنزلة" .

[2] : شرح ديوان عنترة بن شداد ، الخطيب التبريزي ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 1992م ، ص159 .

[3] : ديوان أبي فراس الحمداني ، أبو فراس الحمداني ، دار صادر ، بيروت ، د .ت ، ص210 .

[4] : البطل في الشعر الأموي ، شادان جميل عباس ، دار غيداء ، عمّان ، ط1 ، 2018م ، ص137 . (بتصرف)

[5] : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، يوسف خليف ، دار المعارف ،

القاهرة ، ط4 ، ص268 .

[6] * : قاسم حداد (1948-) شاعر بحريني معاصر ، يعد من رواد التجديد والتحديث الشعري في التجربة الخليجية ، له إصدارات شعرية متنوعة ، ومشاركات فاعلة في النطاق الثقافي .

[7] : الأعمال الشعـــــــــــرية قاسم حدَّاد ، قاسم حدَّاد ، الجزء2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2000م ، ص85 و86 .

[8] : المصدر السابق ، ص86 .

[9] : المصدر السابق ، ص86 و87 .

[10] : المصدر السابق ص47 .

[11] : المصدر السابق ص48 .

[12] : المصدر السابق ص70 و71 .

[13] : المصدر السابق ص178 و179 .

[14] : ثلاثون بحراً للغرق ، قاسم حداد ، منشورات المتوسط ، ميلانو ، إيطاليا ، ط1 ، 2017م ، ص71 و72 .

مَلامِحُ الزَّوَالِ عندَ الشاعرِ الرُّوسِيِّ «سِرغي يَسنِين» "الحائر في تسمية معاناته"

موزة عبدالله العبدولي

ولد الشاعر الروسي سرغي يَسنِين (**Sergei Yesenin**" (1895 – 1925" المُكنَّى بـ"شاعر الريف الحزين" ، وترعرع في قرية كونستانينوفو الريفية ، في أحضان عائلة تمتهن الفلاحة . تعلم في مدرسة ريفية ، ثمَّ انتقل إلى موسكو عام 1912م حيث كان يساعد أباه الذي يعمل في مخزن ، لكنه لم يحتمل طبيعة العمل الرتيبة فتخاصم مع أبيه وعاد إلى القرية ، وبعد عام عاد إلى موسكو ليعمل مُصحِّحاً في مطبعة ، لكنه أيضاً لم يمكث طويلاً ، وبعد هذه المحاولات الوظيفية القاتلة ، عكف الشاعر على كتابة الشعر ومحاولة نشره في المجلات ، وازداد احتكاكه بحلقة الشعراء وهواة الموسيقى ، وقد كانت صلته مع الشاعر الروسي (ألكسندر بلوك) هي البوابة التي قرَّبته إلى الأدباء والشعراء الروس في العاصمة .

بدأ الشاعر مسيرته الشعرية في سن مبكرة حين كان في التاسعة من عمره ، لكن محاولاته الجديَّة كانت في عامه السادس عشر ، وقد أصدر مجموعته الشعرية الأولى عام 1916م بعنوان (رادونيتسا) ، الذي يعني في الموروث الديني السلافي عيداً طقسيَّاً تقام فيه صلاة الغائب على الموتى[1] ، ودارت موضوعات القصائد حول الحياة الفلاحية والمعتقدات الدينية . في عام 1917م اندلعت ثورة أكتوبر وقد كان الشاعر حينها في العشرين من عمره وعضواً في الحزب الاشتراكي الثوري ، وقد

أخذته الحماسة في كتابة مطولات شعرية ثورية بنبرة رمزية مسيحية ، وقد كانت هذه الثورة ترى أن المستقبل الروسي هو بيد الفلاحين الذي سيجعلون الأرض الروسية جنة من العيش الرغيد ، لكن فشل هذه الثورة وخيبة الأماني جعلت في نفس الشاعر معاناة عميقة [2] . والحياة القصيرة التي عاشها يَسنِين مليئة بالأحداث الدرامية ، فقد عاصر ثورتين وحرباً عالمية حصدت الملايين من الأرواح البريئة وجلبت المآسي لمن بقي على قيد الحياة ، وفي ظل هذه الأحداث العارمة كتب الشاعر ملحمتين "روسيا تمتد" و"روسيا السوفيتية" ، ولم يستطع الشاعر أن يجتاز وعيه القروي حتى النهاية [3] ، وقد قال في تجربته في كتابة الشعر الثوري : "(إني كشاعر رومانتيكي لا أستطيع أن ألتحق بركب الشعر الثوري لكن روحي ترفرف في طريقه كفلاحٍ مسكين)" .[4]

كان للشاعر حياة مليئة بالتخبُّطات الفكريَّة والعاطفية ، إذ كانت له زيجاته كثيرة ما تلبث أن تنفك ، فقد تزوَّج حفيدة الأديب ليف تولستوي (صوفيا) ، وإحدى زيجاته الأخرى كانت مع راقصة الباليه الأميركية (إيزادورا) التي قضى معها مدة من الزمن ولكن زواجهما لم يستمر طويلاً . في حين عُرف الشاعر بإدمانه علـــــــــــى الكحوليات وكثرة تردداه على الحانات ، فهُوَّة أساه تزداد اتساعاً بتقدُّم الأيام به . ولعلَّ أكثر ما يرتبط باسم الشاعر هي حادثة انتحاره ، التي تناقلتها أغلب الأخبار ؛ إذ أنهى الشاعر حــــــــــــياته بالانتحار شنقاً في غرفة فندقه بسان بطرسبورغ –كان في الثلاثين من عمره– وهذا ما تبنَّته السلطات السوفيتية أيضاً ، لكن الجدير بالذكر أن

هناك محاولة تحقيق تنفي ذلك ، وهي لباحث اسمه (إدوارد خليسطالوف) الذي حصل على جائزة الدولة التقديرية على تحقيق مبنيّ على أقوال وأدلّة قدّمها شهود ، كان لهم صلة بالتحقيقات التي أجريت حول موت يَسنِين ، يؤكد فيه أن الشاعر قُتِل عمداً ولم ينتحر .**[**5**]**

نظراً لطبيعة تقلُّبات حياته ، والظروف التي مرَّ بها ، يُلحظ في شعره نزعة واضحة تتسم بخيبة الأمل ومرارة الخذلان ، وهي في المقابل تعبِّر عن فكرة زوال الأشياء وتلاشيها ، فنجده يقول مخاطباً أمه في قصيدة (رسالة إلى أمي) : **"**لا توقظي الأحلام المتلاشية/ لا تثيري تلك الأماني الخائبة ،/ قُدِّر عليَّ أن أعاني في الحياة/ من الضياع والنَّصبِ المبكرين للغاية**"[**6**]** . إذًا ستحاول هذه المقالة استقراء ملمح الزوال وتجليَّاته من خلال ثلاث قصائد مختارة ، والتي سنتناولها حسب تسلسلها التاريخي لنتابع تطور هاجس الزوال عبر توالي السنين .

نبدأ بقصيدة كتبها الشاعر بين عامي 1915 – 1916م ، يُظهر فيها سخطه على الواقع ، ورغبته بالهروب إلى حياة التشرُّد ، فلا مسكن ، ولا قلب يأويه ، ولا حتَّى موت يحفظ له كرامته :

"أضناني العيش في بلدتي
كئيباً بين حقول الحنطة السوداء ،
سأترك كوخي
وأمضي كجوَّال ولص .

أسيرُ في وضح النهار

باحثاً عن مأوى للمساكين .

وصديقي الحبيب يشحذ

سكيناً لأضعها في الجزمة عند ساقي .

الدرب الأصفر يغمره

الربيع وشمس المرج ،

وتلك التي أصون اسمها

تطردني من عتبة الباب ."[7]

إذا ما تتبعنا صورة التحوُّلات التي بدأت برفض الواقع ، والبحث عن حل غير مضمون يقع في التخلي المؤدي إلى عدم الاستقرار ، نستطيع أن نرى أن ملمح الزوال هنا يكمن في زوال الراحة والأمان ، فلا كوخ بلدته خيار مرجَّح ، ولا قلب الحب يقبله عند بابه ، إذ إنَّ تبرير كآباته هو قلق الترحال ، في حين تظهر علامات الشك والتحذّر بزوال الأمنِ ؛ في السكين الذي يشحذها صديقه ، استعداداً لحياة الجوَّال المفتوحة على الهجمات والمَخاطر غير المتوقعة ، يقول مُكملاً :

"وأعود ثانيةً إلى بيت أبي

متعللاً بفرح غريب ،

في مساءٍ أخضر وتحت الشرفة

سأشنق نفسي بكُمِّي .

الصفصاف الأشيب عند السياج

سيحني هامته برقة أكبر ،

يدفنوني على نباح الكلاب

بلا استحمام .

والبدر يعوم ويعوم ،

قاذفاً المجاذيف على البحيرات ،

وتحيا روسيا على النمط ذاته ،

ترقص وتبكي عند السياج ."[8]

تتجلَّى هنا ملامح زوال رغبة الحياة ، وزوال الجسد ؛ فهو يتخيَّل مشهد نهايتـــــــــــــه الانتحاريَّة ، وموته الذليل المقرون بنباح الكلاب ونجاسة البدن ، ونجدها صورة مكمِّلة لمشهد المتشرِّد الجوَّال الذي تخيَّل رحلته الشقيَّة ونهايته السوداوية ، إذ يتوق إلى الغياب عن الحياة التي لا تتحسن بتقدم الأيام وتجدد الليالي ، لأنَّ أحوال روسيا البائسة على حالها لا تتغيَّر . وهروبه –التخيليِّ– الأول نحو حياة مفتوحة الآفاق ، ورحلة خفيفة المتاع ، لن تأخذه إلاَّ إلى نهاية مأساويَّة تتأكَّد من خلالها فلسفته في زوال الأشياء وفناء الجسد وتلاشي الأمل .

وفي قصيدة أخرى نظمها عام 1922م ، تتجلَّى فيها بوضوح أشكال الزوال ، يقول :

"لا اَسف ، لا أنادي ، لا أبكي ،

كلُّ شيءٍ سيزول كدخان أشجار التفاح .

ذبول الذهب يلفُّني ،

لن أكون شاباً بعد الآن .

الفؤاد مسَّه البرد

ولن ينبض الآن كما كان ،

وبلاد أطمارها شجرة البتولا

لا تُغري على التطواف مشياً .

أيتها الروح المتجوِّلة إنَّكِ نادراً ، نادراً

ما تُحركين شُعلة الشفاه .

أوَّاه يا نضارتي الضائعة ،

ويا وهَج العيون ويا فيضَ العواطف

الآن بتُّ أكثر ضنَّاً بأمانيَّ ،

أهذه حياتي؟ أم طيفٌ تراءى لي؟

كأنِّي مع همهمةِ الربيع الباكرة .

أثِبُ على جوادٍ ورديّ .

كلُّنا ، كلُّنا إلى الفناء في هذا العامل ،

القطراتُ تسيل من أوراق القيقبِ بهدوء . .

كن مباركاً إلى الأبد ،

لأنَّك تفتحتَ ومُتَّ ."[9]

يبدأ المقطع بتصريح عدم أسفه على بؤس الحال لأنَّ كلَّ الأشياء آيلة للزوال ، وهو اعتراف وتسليم لسيرورة الأشياء ، فيظهر في أول مقطعين ملمح زوال الشباب (لن أكون شاباً بعد الآن) وزوال وهج الحب والعواطف (لن ينبض الآن كما كان) ، مع تلاشي رغبة العيش والتجوال في بلدٍ خربة . في حين يظهر الزوال في بقية المقاطع بملامح متداخلة ، فالزوال أحياناً يظهر في خفوت قدرته على التعبير (نادراً ما تُحركين شعلة الشفاه) ، وفي زوال الأمل (بتُّ أكثر ضنَّاً بأمانيَّ) ، وزوال قيمة الحياة (أهذه حياتي؟ أما طيفٌ . .) ، فهذا الكيان الإنسانيُّ الذي يتهاوى ؛ يفقـــــــد نضارته ووهجه الفيَّاض ، ويخفُت إقباله على المُتَع ، وحتَّى الأمنيات تعيى أمام حياة رقراقة كالخيال والوهم . وهو يختم القصيدة بتأكيد فكرة الفناء التي تطال الأشياء ، إذ إنَّ كلَّ تفتحٍ وازدهار يعقبه انتهاء . وهي قصيدة يتكثَّف فيها معنى الزوال ، لأنَّه في كلِّ مقطع يقف أمام مَلمح زائل ويتحسَّر على فواتهِ وانتهائه .

وفي قصيدته الثالثة التي كتبها عام 1923م ، يخاطب فيها امرأة ، واصفاً لها تعاسته ومعاناته ، والتي من خلالها سنحاول تتبع ملامح الزوال التي واكبت مسيرة تحوُّلاته :

"لا تعذبيني بفتورك ِ،

ولا تسألي كم عاماً عمري

أُصبتُ بمرض مرير

وباتت روحي كهيكل أصفر .

مضى وقت ، عندما كنت في الضيعة

أحلم بطفولة في السديم ،

بأني سأمسي ثرياً ومشهوراً

ويحبني الجميع .

أجل! ثري أنا ، ثري بإفراط .

كان عندي قبعة ، وراحت الآن .

وبقي قميص واحد حسب

وحذاء حديث بال ٍ.

وليست شهرتي أسوأ حالاً-

من موسكو إلى رعاع باريس

يوحي اسمي بالرعب ،

مثل شتائم بذيئة عالية ."[10]

تتجلَّى مع بداية المقطع ملامح زوال الشباب والصحة الجسدية والنفسية ، فالمرض أعيى جسده ، وروحه صارت هيكلاً أصفرَ ، لينتقل بعدها لوصف خسارته الأخرى المتمركزة حول زوال المال ، فالطفل الذي حلم أن يكون ثرياً يجرحه الحلم وهو بقبعة مفقودة وقميص وحيد وحذاء بالٍ ، ويضيف على ذلك زوال السمعة الجيدة ، إذ إنَّ اسمه صار كالشتيمة "فقد شكَّلت حول اسمه الشعري جماعة كبيرة من الصبية وفتيات الحانات الذين انتحلوا اسمه (يَسنِين) كظاهرة ينطلقون بها من حانة إلى أخرى ، هؤلاء هم (اليسنينيون) الزائفون" [11] أو (رعاع باريس) كما يسميهم ، فهم قد أصبغوا على اسمه دلالةً تثير الرهبة وتحاكي الشتيمة ، فزالت الراحة وتشوَّهت السمعة وصارت أيامه مُثقلة بالمضايقات والهواجس والقلق . يقول مُكملاً سلسلة الزوال :

"والحب أوليس ضرباً من اللهو؟

أنت تلثم ، بينما الشفاه كالصفيح .

أعلم أن شعوري قد أينع

بينما لا يُمكن لشعوركِ أن يورق .

ما زال الوقت مبكراً كي أحزن

لكنَّ الأسى ليس رزءاً

القاقلي[12] اليانع يصخب ، وهو

أشقر من جدائلك فوق الربوة .

أود العودة مرة أخرى إلى تلك الأماكن .
كي أغرق إلى الأبد في المجهول .
تحت صخب القاقلي اليانع
وأحلم بطفولة في السديم .

على أن أحلم بشيء آخر جديد ،
متعذر إدراكه على الأرض وأعشاب القاقلي-
فلا الكلمة تعبر عن مكنون الفؤاد
والمرء يحار في تسمية معاناته ."[13]

تظهر ملامح الزوال في بقية المقاطع في شكلين : في زوال الحب وزوال الحلم ، فهذا الحب الذي لم يورق ولم يبدِ أي تفاعل مأمول كان مصيره الفتور (الشفاه كالصفيح/ لا يمكن لشعوركِ أن يورق) ، في حين حتى الأحلام تتلاشى أمام صعوبة التعبير وحيرة الفؤاد . ونلحظ أن صورة الطفولة وأحلامها البريئة تظهر وتخبو ، فهي تجيء في سياق التحسُّر على الحاضر البائس والماضي المتلاشي ، لذا نستطيع عدَّ انقضاء مرحلة الطفولة هو جرح الزوال الأول .

وخلاصة ملامح الزوال عند الشاعر سرغي يَسنِين ، أنَّها نزعة مرتبطة بطبيعة حياته المتغيِّرة ، وخيباته المتتالية ، فكلُّ الأشياء تتغيَّر وتشيخ وتذبل ، لأنَّه لا يرى العالم سوى كيانٍ يتهاوى ، في حين إنَّ الماضي والحاضر والمستقبل متصلين بسيرورة الحياة الآيلة للفناء ، وكلُّ هذه الرؤى ما هي إلا نظرة غارقة في السوداويَّة نحو الذات

والوجود ؛ فصورة الزوال تبدأ بزوال الأحلام والآمال ووهج الحب ، وتلاشي الماضي الجميل وذكرياته ، يليه زوال الأمن والاستقرار في حياة متقلِّبة الأحوال ، وصولاً إلى محطة العدم الأخيرة المتمثِّلة في زوال الحياة وفناء الجسد .

---

[1] من الأدب العالمي : يسينين قصائد مختارة ، رمزي العقراوي ، مقالة منشورة إلكترونياً ، تاريخ النشر : 5\9\2014م : https://elmashadarabe.blogspot.com/2014/09/blog-post_78.html

[2] النضال ضد عبادة الماضي : الاتجاهات الطليعية الروسية (1910 – 1930) ، إعداد وترجمة : عبد القادر الجنابي ، المركز القومي للترجمة ، ط1 ، 2015م ، ص313 .

[3] ديوان الغائبين : سيرغي يسينين Sergej Aleksandrovic Esenin - روسيا - 1895 – 1925 ، ترجمة : فؤاد العلوش ، مقالة منشورة في موقع الأنطولوجيا ، تاريخ النشر : 29\11\2017م : http://alantologia.com/blogs/5125

[4] من الأدب العالمي : يسينين قصائد مختارة ، رمزي العقراوي ، مرجع سابق .

[5] يُنظر : أربع قصائد سيرغي يسينِن ، ترجمة : نوفل نيوف ، موقع مجلة نزوى ، تاريخ النشر : 5\2\2019م : https://www.nizwa.com/%D8%A3%D8%B1%D8%A8%D8%B9-%D9%82%D8%B5%D8%A7%D8%A6%D8%AF-%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%BA%D9%8A-/%D9%8A%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%90%D9%861

[6] من ديوان الشعر الروسي ، ترجمة وتقديم : حياة شرارة ، دار المدى ، بغداد ، ط2 ، 2017م ، ص472 .

[7] المرجع السابق ، ص492 .

[8] المرجع السابق ، ص493 .

[9] المرجع السابق ، ص489 و490 .

[10] المرجع السابق ، ص514 و515 .

[11] من الأدب العالمي : يسينين قصائد مختارة ، رمزي العقراوي ، مرجع سابق .

[12] القاقلي : أعشاب بريَّة ذات أزهار صفراء .

[13] من ديوان الشعر الروسي ، مرجع سابق ، ص515 و516 .

دفاعًا عن آن برونتي

مؤمن الوزان

ينال بعض الأدباء كتّابَ نثر وشعراءَ حظهم من القبول لدى القرّاء والتاريخ الأدبي الذي يصفُّ النقّادُ المؤلفات فوق رفوفه ، لكن في الجهة الأخرى فثمة آخرون يطويهم النسيان دون أن يحظوا بما يستحقون قليلاً أو كثيرًا وتزداد سماؤهم تلبُّدًا بغيوم التجاهل والجافاة إذا كان في عصرهم من هم أسطع نجمًا منهم فكيف إذا كانت تلك المنافسة مع من نجومهم أقربَ نسبًا وألمعَ بريقًا وأشدَّ توجها ، هذا حال آن برونتي . لكن مهلاً هل فعلاً نجم آن أدنى تفجُرًا وأخبى احتراقًا من أختيها الكبريين إيميلي وشارولت؟ الجواب بوضوح وسرعة ودون أدنى تردد- لا ، إلا إنه الحظ العاثر والطالع السيئ الذي رافق الوليدة التي رأت عيناها النور في السابع عشر من شهر كانون الثاني ، عام 1820 ، المتجسد بوفاة والدتها التي أصيبت بعد أسبوعين من ولادة ابنتها الأخيرة بمرض مُهلك ، قاست إثره في السنة التالية ولثمانية شهور طويلة عذاباتَ الموت قبل أن توافيها المنية جرّاء مرضها الخبيث (السرطان في الغالب) في شهر أيلول . واكتمل الطالع السيئ لآن بضعفها الولادي وإصابتها بالربو الذي عانت منه في حياتها وتصف شارلوت حالها فتقول : "بدا عليها أنها تتحضر لموت مُبكِّر" . هكذا ابتدأت فصول حياتها التي لم تتحسن كثيرًا لاحقًا فعانت من نمط حياة خالتها -التي انتقلت إلى منزل زوج أختها المتوفاة- القاسي ، المنتمية إلى الطائفة الميثودية البروتستانتية . يبرز أثر هذه الأيام لاحقًا في أشعارها الذاتية

والوجدانية التي نظمتها متذكرة ومسترجعة كل آلامها ومعاناتها النفسية حين كانت طفلة . هذه الطفلة الكتوم الوديعة التي لا يبدو عليها سمات القوة والصلابة سواء الجسدية أو السلوكية ، ووجدت في الطبيعة المحيطة بها في هاورث ، حيث عاشت الأسرة مع الأب الخوري باتريك برونتي في منزل الكاهن أو ما يعرف بالبارسونيج ، سلواها وعزاءها فلطَّفت سهول هاورث وبريتها وأشجارها من غلواء حياتها وبيئتها العائلية ومخففةً إياها . تصف وينفريد جيرن في سيرة آن برونتي هذه العلاقة بينها والطبيعة- أنها كانت دربًا لها نحو الله . تُظهر أشعار آن المنظومة في الطبيعة وعنها ذلك الآثر الوجداني العميق الذي خلَّفته الطبيعة فيها فعمَّقت مخيلتها وزادت من تخومها وأخذتها بعيداً جداً ، وكما تقول آن : نحو أرضنا المحرمة القاصية/ أرضٌ محببةٌ لأقدامنا المتمردة/ حيث الخطر والحرية ، كلاهما هناك!

آن التي نشأت نشأة دينية قويمة بل وصارمة كذلك لم تتخلَ عن إيمانها بل بقي إيمانها رفيقًا لها لكنه بعيدٌ عن معتقد والدها الخوري أو خالتها الميثودية ، بل هو علاقةٌ خاصةٌ بينها وبين إلاهها ، وصفتها ببيان في قصيدتها الأخيرة التي نظمتها قبل أشهر من وفاتها ، مخاطبةً إلاهها بوجدانية محترقة وذائبة في نار حبه الأبدي وخائفة من مصيرها المحتوم الذي كان يتجلَّى قُبالتها ، وتهاب الظلام الذي يرافقه ويفزعها في حيرة عقلية ونفسية وربما حتى شكٍ مما ينتظرتها فتفتح قصيدتها قائلة : ظلام مفزع يقترب/ من عقلي الحائر/ دعني أعاني ولا آثم/ وأعذَّب بعد الاستسلام .

فأي ظلام كان ذاك الذي يسدل عليها ستائره في بلدة سكاربورو حيث البحر الذي أحبته آن وأحبته شخصيتيها الأنثويتين الخياليتين أغنيس غري وهيلين هنتنغتن ،

وبقيَ رفيقًا لهذا الثلاثي أو آن مع نظيرتيها ، حيث جعلت مشهَد البحر يحتفل مع أغنيس غري التي توافق على الزواج من الخوري ويتسون ، ويتسون الذي قد يكون هو ويتمان الرجل الوحيد الذي أحبته آن ، وكانت وفاته جرحًا غائرًا في روحها وأثرًا خفيًا في وجدانها ، فكتبت عنه قائلة يومَ كان حبها متقداً في قصيدة لها : لكن يا لروحي التي تشتعل داخلي/ وفؤادي النابض بقوة وسرعة/ لم يقترب –ورحل بعيدًا– وبرحيله بهجتي مضت . البهجة التي لم تحرم آن أغنيسَ منها ، البهجة التي أسدلت أغنيس في سيرتها الروائية الحديث عن ذاتها ، تاركة ما لم يتحقق لآن في الحقيقة يتحقق في عالم الخيال .

لم تنشر آن أعمالها الشعرية والروائية باسمها الحقيقي كحال أختيها ، ونشرتها باسم أكتون بيل ابتداءً من ديوان الشعر المشترك مع شارلوت "كورير بيل" وإيميلي "إيليس" ، وهو ديوان لم يحظَ بالنجاح حتى بعد أن ذاع صيت الأخوات فبقي دون أن يُحتفى به أو بارز تأثير سوى بعض ما نالته إيميلي من اعتراف بعد قرابة قرن على نشر الديوان . ابتسم الحظ لآن بنشر روايتها الأولى مع أختها إيميلي ، إذ نشر لها **N e w b y** في أواخر عام 1847روايتيهما في ثلاثة مجلدات (اثنان لرواية إيميلي الوحيدة مرتفعات وذرينغ ، وواحد لرواية آن الأولى أغنيس غري) . أغنيس غري **Agnes Grey** الرواية التي أحبتها شارلوت ووصفتها بأنها مرآة عقل الكاتبة ، وهي سيرة روائية استندت فيها آن على حياتها وعملها مربية وكانت بيانَ دفاعٍ عن المربيات كونهن بشرًا وسلَّطت الضوء على ما يعانينه وقتها من معاملة سيئة وامتهان مُذل وتكتب السيدة أمبيرلي (واحدة من أوائل النسويات الإنجليزيات المطالبات

بحق الاقتراع والمدافعة عن حق التحكم بحبل المرأة) في يومياتها : "أقرأ أغنيس غري ، وعلى كل عائلة تملك مربية أن تقرأها ، وسأقرأها مجددا إذا حظيت بمربية لتذكرني أن أكونَ إنسانًا"* . لم تحمل الرواية كثيرًا على المستوى الفني عكس موضوعها المثير وقتئذ ، وأثبت المستوى الفني في التجربة الأولى لآن أنها لم تكن سوى تمهيدٍ لعملها الثاني "نزيلة ويلدفيل هال **The Tenant of Wildfell Hall** " الذي كان من الجودة والإتقان بمكان أن يحفظ لآن مقامًا لائقًا لم تحظَ به للأسف رغم مرور كل السنوات ، وكلُّ ما نالته من اعتراف أقل مما تستحقه كثيرًا . فبعد سنتين من إتمام رواية "أغنيس غري" أكملت آن رواية "نزيلة ويلدفيل هال" ونشرتها في شهر حزيران من عام 1848 قبل أقل من عام من وفاتها وشهدت نجاحًا لها إذ نُشرت في إنجلترا وأمريكا . تعد رواية النزيلة واحدة من بواكير الأعمال الروائية النسوية ، فمواضيعها المتنوعة التي تركزت حول شخصية البطلة هيلين منحت زخمًا كبيرًا للعديد من القضايا النسوية في المجتمع الإنجليزي في وقتها ، وسلَّطت الضوء على الكثير من المفاهيم مثل عمل المرأة ، واستقلالها المادي ، والجندر ، والعنف الأسري ، وترك المرأة لزوجها ، والزواج الإجباري ، وانعدام ذات وخصوصية الزوجة ، وتكريس حياتها لخدمة زوجها وسعادته ، إلخ . نُوقِشت هذه المواضيع جليًا في العمل ضمن متن الأحداث الواردة . ولا نحصر مواضيع العمل في الجانب النسوي فقط بل وكذلك ضمت مواضيع أخرى مثل تربية الأولاد والبنات والتفريق بين تربية الاثنين التي كان لهيلين رؤيتها المخالفة لمحيطها في نظامه التربوي المُفرِّق بينهما ، وحال المجتمع الفاسق المتهتك وعلاقات أفراده المتضعضعة ،

والخيانة الزوجية ، والعلاقة الزوجية السيئة ، والحب ، والأمومة . كما يمكن ضم الرواية في أنواع مختلفة من بينها الرواية الاجتماعية ، ورواية الأفكار عبر طرحها ونقاشها للأخلاق والدين والفضائل بله عن كونها رواية رسائلية ويوميات .

لم تقل قيمة هيلين الأدبية والفنية ولا الشخصيات الأخرى في الرواية عن شخصيات أختيها في أولى روايتيهما المنشورتين "مرتفعات وذرينغ ، وجين إير" بل فاقت هيلين جين شارلوت في تطورها النفسي ونضجها الفكري والسلوكي ، ومثَّلت شخصية زوجها هنتنغتن الشر الإنساني الفاسق والمتهتك وبرزت منافساً لهيثكليف إيميلي في شروره . ما زالت آن حتى اليوم تنتظر المكانة التي تستحقها ، وهي مكانة ليست محاباةً باسم أختيها بل اعترافٌ تستحقه سُلب منها باسم أختيها ، وكذلك قد يبرز أثر دور شارلوت المعارض لرواية نزيلة ويلدفيل هال التي قالت عنها إنها غلطة بالكامل- في سطوع نجم هيلين التي قد تكون خشيت أن يخطف الأضواء من جين ، وهي الأخرى شخصية روائية لا يمكن التغافل عنها أو المرور مرور الكرام لكن ليس على حساب هيلين آن التي كانت صوتاً صادحاً للمرأة وروحاً أصيلة بأخلاقها وسلوكياتها ووقوفها الراسخ ضد أساليب التربية والتحيّز النوعي تجاه الأنثى .

ومكتبتنا العربية هي الأخرى تفتقر إلى حضور روايتي آن برونتي ، وننتظر من يتكفّل بنقلهما إلى العربية نقلاً موازياً لقيمة هذين العملين أدبياً وإنسانياً ، ولتزدانَ سماء آل برونتي بالكامل فهي من دون آن ستبقى ناقصة لا تكتمل .

. Introduction of Agnes Grey - Wordsworth Editions *

صراع الأصوات السردية بين روايتي جين إير وبحر سارغاسو الواسع

قراءة في رواية بحر سارغاسو الواسع .

مؤمن الوزان

"لا بدَّ أن شارلوت تكنُّ ضغينة ما لجزر الهند الغربية ، وكنت غاضبة بشأنه وإلا لمَ قادت تلك الهندية الغربية إلى ذلك الجنون الفظيع" .

إنَّ هذا التعليق الذي تقوله ريس يمثل مفتاحًا لفهم رؤيتها التي عادت من خلالها إلى رواية شارلوت برونتي "جين إير" لتستقرئها وترد الاعتبار الذي غاب عن بيرتا مايسون أو أنطوانيت كوسوي وفقا للتاريخ الحياتي الذي كتبته لشخصيتها ، التي كانت على نحو ما نظيرة من نظائر جين ريس المولودة عام 1890 لأب ويلزي وأم خلاسية وسليلة أحد مالكي العبيد المُستعمرين في الجزيرة ، التي لم تُلغَ العبودية فيها حتى عام 1834 . عانت ريس في طفولتها من تشتت الهُوية والانتماء في جزيرة الدومينيكان ، إحدى جزر الهند الغربية . وقد شابهت أنطوانيتُ/ بيرتا جينَ ريس في كونها من جاماكايا ، إحدى جزر الهند الغربية ، ومن عائلة كانت مالكة للعبيد ، وذات بشرة بيضاء ، مما جعلها وأمها من قبلها تقاسي رفض السكان المحليين وكراهيتهم . ليبدأ منذ وقت مبكر في حياة أنطوانيت/ بيرتا التمزق الهُوياتي وإحساس اللا انتماء الذي ضرب الشخصية والكاتبة على حد سواء واستمر معهما حتى وفاتهما .

ابتدأت معاناة جين ريس في حياتها في جزيرة الدومينيكان لكونها بيضاء البشرة مما سبب عرقلة انسجامها في المجتمع المحلي ورفضها إياه ، ولُقِّبت في المدرسة بالصرصور الأبيض ، اللقب الذي خلعته على شخصيتها أنطوانيت أيضًا . أدَّت معاناة جين هذه في الدومينيكان أن تصلي في صغرها لتصبح سوداء وفاقم سوء حالها علاقتُها غير المتوافقة مع أمها بسبب هذا الإرث الاستعماري الذي رأت أمها فيها منصفةً بإفراط مع مجتمعها المحلي مما ولَّد لديها إحساس اللا انتماء ، وبعد انتقالها في عام 1907 بسن السادسة عشرة إلى إنجلترا فقد قاست أكثر ابتداءً مع خالتها التي انتقدت فيها عدم الإحساس الامتناني لفتاة مُستعْمَرة ثم الرفض الذي تعرض له في إنجلترا أثناء الدراسة الجامعية في كامبريدج حيث لُقِّبت بالزنجية وعيبَ عليها لكنتها مما اضطرها للكلام همسًا . انحدرت حياتها إلى فوضى مستمرة لم تفارقها حتى وفاتها في عام 1979 . لكنها زاولت الكتابة في خضمِّ هذه الحياة العاصفة والمتقلبة والمشتتة والمُعلَّمة بالخروج الدائم من العلاقات الغرامية الفاشلة والشائبة بإدمان الكحول والشعور بالغربة والحنين إلى البلد الأم والزيجات الفاشلة والعلاقة السيئة مع ابنتها ، ومن بين أعمالها التي رفعت من شأنها كانت رواية بحر سارغاسو الواسع الذي نُشرت في عام 1966 بعد غياب عن الأنظار والكتابة قرابة عقدين من الزمن ؛ اُعتقدَ فيهما أنها تُوفيت لكنها ظهرت مجددًا وبقوة لتعيد بيرتا عبر بحر سارغاسو ، الواقع في وسط شمال المحيط الأطلسي ولا بدَّ للمسافر الآتي من جزر

الهند الغربية وإلى إنجلترا (أو العكس) أن يقطعه ، إلى جامايكا في ردٍ على واحدة من أشهر كلاسيكات الرواية الإنجليزية ، جين إير ، لشارلوت برونتي .
إنَّ هذا الصراع الذي اشتعل فتيله مع شارلوت برونتي كان القاعدة التي انطلقت منها جين ريس لتكشف للقارئ ذلك الماضي وسيرة الحياة التي قاستها أنطوانيت/ بيرتا حتى وصلت إلى تلك النهاية الفظيعة التي اختارتها لها شارلوت برونتي في روايتها .

بيرتا مايسون – جين إير

إنَّ أول ظهور لبيرتا مايسون هو في رواية جين إير التي لا يعرف القارئ للرواية إلا القليل عنها والتي تتكشَّف هويتها تدريجياً وعلى نحو متفرِّق . فقد وُصِفت في رواية جين إير بأنها خلاسية أصلها من جامايكا ، تزوجها روتشيستر حسب روايته بسبب أبيه البخيل الذي نوى أن يحرمه من الإرث ويمنحه كله لأخيه الأكبر لكي لا يقسم ثروته ، وكان له صديق في جزر الهند الغربية ، مستر مايسون ، ولديه ابنة سيزوجها ويمنحها ٣٠ ألف جنيه إسترليني ، كانت كافية للابن وزواجه وتأمين حياته بعدها . هكذا تم الزواج الذي يرى روتشيستر فيه نفسه ضحية لأن الجميع شاركوا بخداعه وأخفوا عنه حقيقة تلك الأسرة ذات اللوثة العقلية المتوارثة والبنت ذات الطباع المخبولة التي سرعان ما اكتشف حقيقة جنونها وإدمانها الخمر إثر زواجه وتفاقمت خلال السنوات الأربع الأولى من زواجهما وعيشهما معا في جامايكا مما اضطره

لحبسها هناك قبل أن يقرر العودة إلى لندن وحبسها في قصر ثورنفيلد والتكتم على أمرها . ليعيش في السنوات العشر التالية حياة متنقلة بين إنجلترا وإسكتلندا وأوروبا ويتقلب في علاقته مع السيدات حتى وصلت جين إلى قصر ثورنفيلد . لم يضع روتشيستر أي احتمالية أخرى في روايته لأسباب ما حدث سوى تلك التي ربطها بزوجته وطبيعتها المخبولة وتصرفاتها المشينة .

هكذا فقد كانت بيرتا حبيسة في علية قصر ثورنفيلد ، وقال عنها روتشيستر بعد أن فُضح أمر زواجه منها بأنها مجنونة ومن أسرة مجانين في ثلاثة أجيال ، وأمها مجنونة وسكيرة . تدرَّج ظهورها في الرواية منذ مهاجمة غامضة على ريتشارد مايسون ، أخيها غير الشقيق ، وبعض الصرخات القوية التي سُمعت في القصر كما تذكر جين إير ، ساردة الرواية . ثم تأكد وجودها بظهور غريب لها قبل الزواج المزمع عقده بين جين وروتشيستر حين تراءت لجين في غرفتها قبيل طلوع الصبح ، وكان وصف جين لها فظيعا وبشعا ، ومزق ذلك الشبح المخيف خمار عرسها ، لكن روتشيستر حاول تكذيب ما حصل ووعزه إلى تخاريف ومخاوف وكوابيس وأن لا بد التي فعلتها كانت إحدى الخادمات .

*

لم يكن لبيرتا صوتا سرديا في رواية جين إير ، فلم تمنحها شارلوت أي فرصة للدفاع عن نفسها ، أو تمكنها من إسماع صوتها ، وبقيت في كل مراحل الرواية مقصيّة ومهمَّشة وليس لها أي صوت ، في الوقت الذي كان لغريمها ، روتشيستر ، المساحة الكاملة لحكي ما حدث له مع زوجته وإلقاء اللائمة عليها وحدها . وصوِّرت بيرتا

في حالة أقرب ما تكون إلى الهمجية وجُنَّت فاقدة عقلها ومحاولةً الانتقام من زوجها روتشيستر دون أن تفسح شارلوت المجالَ لبيرتا الرد على روتشيستر الذي اكتفت بشهادته عنها .

كان مصير بيرتا هو الانتحار وإحراق قصر ثورنفيلد قبل ذلك ، فهي تبقى في الرواية مجنونة محبوسة ومهمشة وتعامل مثل حيوان أو أقل ، بل وتكون نهايتها هي بداية سعادة جين بزواجها روتشيستر التي كانت بيرتا عائقا أمامه لكونها زوجته التي حبسها في بيته مخفياً إياها عن الأبصار والأسماع .

فحينما كانت تترّقي فيه حياة وذات جين إير كانت بيرتا تنحدر حياةً وذاتًا لتصل في النهاية إلى القدر المحتوم ، القدر الذي كان أشبه بوصفة تكميلية تجميلية داخل العمل وأحداثه دون أن يكون له وزن أو قدر فلم يؤبه لها في النص ، ولم تظهر إلا لإكمال الصورة الشيـــــــــــــطانية العنيفة التي رُسمت لها وحبست فيها . لقد سلب روتشيستر بيرتا من حياتها وأتى بها إلى لندن آخذا ثروتها ومسيئا معاملتها وحابسا إياها في الأخير لتعيش غربة مضاعفة تنتهي بالانحدار إلى الجنون التام والبهيمية وأخيرا الموت . وفي الوقت الذي سلبها روتشيستر كل شيء فقد سلبتها شارلوت صوتها السردي وتركتها حبيسة الصفحات حتى حررتها جين ريس .

لم تُرد جين ريس الدفاع عن أنطوانيت/ بيرتا أو إدوارد روتشيستر بل ما فعلته هو إفساح المجال لكليهما في تولي مهمة سرد القصة ، قصتهما ، دون أن يكون لها رأي خاص أو نظرة متحيِّزة تجاه أي من الاثنين ، وتُرك الأمر للقارئ لمعرفة القصة ومن فيهما الجاني أو الضحية ، وهنا يكمن الرد على رواية شارلوت التي سلبت صوت بيرتا السردي ومنحته روتشيستر الفرصة وحده ليتكلم ويكيل التهم إلى خصمه دون أن ينال الخصم هو الآخر فرصة الرد على تهم خصمه . إنَّ تعددية الصوت السردي في جين ريس يأخذ العمل إلى إلى حقل آخر من الصراعات الاستعمارية (المُستعمِر والمُستعمَر) والانتماء والاغتراب وتشكل الهُوية وصراعاتها الذاتية والغيرية ، لذا فهذا النص من النصوص المهمة في دراسات ما بعد الاستعمار الذي ذاع صيتها في القرن الماضي وكان لهذه الرواية حضورها المميز في هذه الحقل الدراسي الذي يمثل صراع السرد فيها صراعًا أكبر بين التابع والمتبوع وكيف تؤثر الخلفية الاستعمارية في صوت الكتابة وفكر الرواية ، هذا التأثير الذي كانت جين ريس واعية له وسعت إلى إشراع الباب أمام روتشيستر وأنطوانيت ليعرضا القصة دون تدخل أو إسكات أو إخفاء للحقائق أو تحيُّز مُسبق لطرف دون آخر .

لكن قبل ذلك فثمة سؤال يُطرح هل كانت شارلوت برونتي واعيةً بإقصائها الآخر وتهميشه في نصها أو أن الأمر محض حبكة روائية صادفَ لسوء الحظ أن تقع عقدة الأحداث في بيرتا الجامايكيّة؟

يعود تاريخ بدايات الاستعمار والسيطرة الإنجليزية والإسبانية لجزر الهند الغربية منذ منتصف الثاني للقرن الخامس عشر ثم أصبحت الكثير من تلك الجزر منها جامايكا والدومينيكان جزءاً المقاطعات البريطانية التابعة للمملكة المتحدة منذ منتصف القرن السادس عشر . لذا فمن المستبعد أن يكون اختيار شارلوت -مع كل هذا الإرث الاستعماري التاريخي لبلدها في تلك الجزر النائية والقصيّة في الجانب الآخر من المحيط الأطلسي- اختياراً عبثياً أو غير مدروساً فالتعامل مع الآخر البعيد عن أرضه بتلك القسوة والوحشية والحبس ستكون له تبعاته القانونية فيما لو كانت بيرتا إنجليزية أو حتى أوروبية ، لكن الأمر مختلف تماماً مع كونها غريبة في أرض لا تنتمي لها ، بلا أهل أو أصل ، لذا فإنَّ كل قيمتها القانونية في إنجلترا هو في كونها زوجة إنجليزيّ ، أي تابعة لزوجها ولا تأثير أكبر لها وإلا لما تجرأ روتشيستر على هذا الفعل . يكمن هنا الشطر الأول الذي يبدو هو ما أثار حفيظة جين ريس ودفعها إلى اتخاذ موقف عنيف من الرواية ، والشطر الآخر هو ذلك الجنون والنفسيّة المتوحشة والصفات البهيمية التي خلعتها شارلوت على بيرتا ، فهذا المصير المجنون هو مصير ليس مصير بيرتا بل مصير الآخر الذي لم تهذِّبه الحضارة والمدنيّة بعد ، وتلك النفسية المتوحشة هي نفسية الإنسان البدائي الذي استعمره الأبيض وامتهنه وصيَّره عبداً له ، ولم يكُ له أن يكشف عن هذه النفس المتوحشة لولا السلوكيات البهيمية التي يستطيع من خلالها أن يقرر الأبيض درجة تحضُّره ومستواه العقلي وقابلية تهذيبه . رأت جين ريس في رواية شارلوت كل هذا ، لكنها لم ترها تهمة أو سمة تخص بيرتا وحدها ، بل تخص سكان الهند الغربية ، وفي الأخير تخصها هي ،

نفسها ، التي رأت في نفسها بيرتا ، لا ليست بيرتا ، لسان حالها يقول ، بل هي أنطوانيت ، وإن سلْبَها صوتها وذاتها وثروتها وأرضها وحياتها لا يمكن أن يكتمل دون أن تُسلب اسمها ، فالاسم هو ما يُعرَّف به الإنسان ، ووقتما تغيَّر اسمه تغيَّر رسمه . فقد أعادت ريس إلى بيرتا هُويتها القديمة ، الأصلية التي لا بد أن تعرف بها بعيداً عن الرواية الآخر "الزاعم بفوقيته" ، أن يُعاد لتلك المرأة المحبوسة كاملُ ذاتها وهُويتها ، أن تعودَ بيرتا إلى أنطوانيت المرأة الجامايكية ، الإنسان ، لا الآخر التابع البهيمي المحبوس .

أنطوانيت تروي وروتشيستر يرد

تتوزع رواية بحر سارغاسو الواسع في ثلاثة أقسام ، اثنان منها لها الحصة الأكبر في الرواية يسرد القسم الأول أنطوانيت بدايات حياتها وعلاقتها مع أمها في جامايكا ومحيطها والثاني خاص بروتشيستر الذي يتحدث عن قدومه إلى جامايكا من أجل زواج أنطوانيت مايسون ثم سنواته اللاحقة معها في هذه الجزيرة قبل أن يقرر العودة إلى إنجلترا ، والقسم الأخير يعود الصوت لأنطوانيت التي تتحدث عن حالها في قصر ثورنفيلد ونهاية حياتها التي كانت شارلوت قد اختارت أن تكون في روايتها مأساوية بحرق أنطوانيت للقصر وانتحارها .
تبدأ رواية بحر سارغاسو بسرد بضمير المتكلم على لسان الصغيرة أنطوانيت التي تعيش مع أمها في جزيرة جامايكا لكن هذه الحياة مضطربة وعنيفة ولا يوجد فيها

التئام كامل مع المحيط الذي كره الأم والبنت كونهما من سلالة المستعمرين وإن كانت الأم والبنت خلاسيتين تنتميان إلى هذه الأرض ، لذا فقد بدأت رحلة التشتت والضياع بعيداً عن الذات وعدم التشكل للهُوية والانتماء لدى الصغيرة مبكرًا وفاقم الأمر ما كانت تعاني منه الأم من كراهية الآخرين لها ، ووفاة زوجها الذي لا ندري متى حصل لكنه كان كافيًا ليجعل من حياة الصغيرة أنطوانيت مع أمها حياة مضطربة فالأم التي سرعان ما بدأت تحاول الانعزال والابتعاد عن ابنتها ، وحتى بعد زواجها مايسون ثم مهاجمة السكان المحليين لمنزلهم وقتل ابنها الصغير ، فقد انحدر حالها كثيراً ما بين هذه العزلة والكراهية والخوف وإدمان الرَّم . أما أنطوانيت فهي الأخرى فقد أُقصيت بعيداً عن أمها بطلب من الأخيرة وعاشت في دير . هكذا لم يكن لأنطوانيت هُوية تشعر بها حتى بتقدُّمها في السن ، وكان الاغتراب عن الذات متشكِّلاً بسوء العلاقة مع الأم وتلك الكراهية التي تشعر أن الآخرين يكنونها لها ، ولم ينتهِ الأمر هنا لكنه ازداد أكثر بعد زواج روتشيستر الذي حدث سريعًا وأملت أن تجد فيه نجاتها أو حتى خلاصها لكنه كان مرحلة ختامية من الاضطراب والتشتت العقلي .

يبدأ بعد روتشيستر بالسرد وهو العارف تمام المعرفة أن قدومه إلى جامايكا وزواجه أنطوانيت هو بترتيب من والده وأخيه ومايسون لأجل الثروة التي ستحصل عليها أنطوانيت من السيد مايسون بعد زواجهما ، لذا فإن هذا الزواج لم يكن يُشكل لديه إلا حاجة ملحَّة حتى لا يعيش حياة بلا ثراء . وفي الوقت الذي بدا على أنطوانيت أمارات الرفض بل حتى تصريحها بالرفض فقد أقنعها بقبول الزواج . يبدو

روتشيستر هو الآخر في ضياع أو بحث عن حياة مستقرة لكنه واعٍ أكثر من أنطوانيت بحقيقة ما يُريد ، لذا فلم يُكوِّن أي عاطفة حقيقية أو حب تجاه الأخيرة التي سريعًا ما شعرَ تجاهها بمشاعر غير وديّة ثم عرف عبر دانيال كوسوي ، الذي زعم أنه ابن غير شرعي لكوسوي والد أنطوانيت ، أنَّ من تزوجها وأمها وأخيها مصابون بالجنون ولوثة العقل وأنه قد خُدع بهذا الزواج . يظن روتشيستر نفسه ضحية مؤامرة حيكت ضده اشترك فيها والده وأخوه ومايسون لزواج أنطوانيت ، وإخفائهم عنه حقيقتها المجنونة . تُعلِّم هذه المعرفة المتأخرة انحدار العلاقة بين الزوجين ، وتتفاقم بمرور الوقت ، يصبح فيها روتشيستر جلادًا عبر تجاهله أو قلة اكتراثه بأنطوانيت التي يُشرع عملية سلبها هُويتها والإمعان في زيادة ضياعها بتسميتها بيرتا ، هذا السلب للاسم يلقى ردًا رافضًا من أنطوانيت التي تعاقر شراب الرم بكثرة وتنعزل عن روتشيستر ، الذي يخونها مع خادمة وتعرف بذلك ويسعى روتشيستر لعدم إخفاء خيانته لكي يزداد وضعها أنطوانيت/ بيرتا سوءًا ، وفي محاولة حثيثية لكسب حبه ، الحب القليل الذي محضها إياه ، لكنه يرفض أن يمنحها حتى هذا الحب القليل ، ليتحول كل شيء حول أنطوانيت كارهًا لها ونافرًا منها حتى من ظنته خلاصها وملجأ الأخير . ينتهي هذا الصراع بين الاثنين إلى ترك أو فرار روتشيستر من جامايكا وأخذه بيرتا معه إلى إنجلترا وحبسها في قصر ثورنفيلد .

من الجاني ، ومن الضحية؟

في خضمٍّ هذا الصراع بين الاثنين ، دون إغفال الماضي الشخصي لكل منهما تبدو عملية الفصل بينهما ومعرفة الجاني من الضحية أمراً يزداد صعوبة ويتعقَّد بكشف أوراق الاثنين . فأنطوانيت تعاني منذ طفولتها في حياة مضطربة وعائلة ممزقة ومجتمع رافض وهُوية غير واضحة الملامح وتتزوج رجلا جاء إليها من أجل ثروتها لا أكثر بتخطيط من والده الذي قرر حرمانه من ثروته وسرعان ما يعرف أن حقيقة زوجته أو ما يشاع عنها هو الجنون الضارب في أسرتها فيجد نفسه قد وقع ضحية من طرفين لكنَّ هذا لا يرفع عنه مسؤولية الشروع في زواج كان يعرف منذ البداية أنه بُني لأجل المصلحة لا أكثر لكنه لم يستطع أن يتحمل أن يُخدع من الطرفين ، ففي الوقت الذي كان أحد الطرفين بعيداً عن انتقامه فقد كان الطرف الآخر والأضعف قريباً والانتقام منه في متناول اليد . لكن هذا الطرف الأضعف ، هذا الآخر ليس بالإنسان السوي الكامل ، فهو يعيش صراعاته الداخلية التي تعزله عن العالم وعن زوجه ، ويبدو أن انحدارها في بئر الجنون والاضطراب النفسي لا محالة . وتتبادر نيَّات السوء لدى روتشيستر إلى ظهور مبكراً مما يعجل من انحدار زوجته التي بدأها بسلبها اسمها ، ثم الإساءة في المعاملة وخيانتها دون محاولة إخفاء ذلك على العكس كشفه للأمر واعترافه بعد حبه لها وأنه لن يمنحها حبه ثم كراهيته للمكان الذي يعيشان فيه . ينتقل هذا الاضطراب السلوكي والنفسي من أنطوانيت إلى

روتشيستر لكن الأخير يستقبله بكامل وعيه وإرداته عكس الأولى التي تبدو أنها واقعة منذ طفولتها في شِرك الحياة المشؤومة ، فقد كانت بحاجة إلى دفء الأسرة وحب الآخر لها ، لذا فقد طلبت من روتشيستر أن يحبها وسعت لنيل المساعدة من العجوز كريستوفن لتجعل زوجها بسحر الأوبيا يحبها . هل كانت تبحث أنطوانيت عن الحب فعلاً؟ إنَّ الإجابة عن هذا السؤال مبهمة لأن أنطوانيت ذات شخصية غامضية ومتقلبة ومضطربة فليس بالضرورة أن ينقذها الحب من كل هذا الضياع لكنه فقدانه بالتأكيد سيُشرف على نهايتها التي عجَّل فيها روتشيستر بأخذها من موطنها في سلب آخر لوهيتها بعد اسمها ثم حبسها في ضربة قاضية يُنهي بها سلامتها العقلية ويختم على جنونها .

إنَّ أنطوانيت ضحية حياة أكثر مما هي ضحية شخص ، ضحية تاريخ استعمار لجزر الهند الغريبة ، ومعاملة الآخر المختلفة معاملة دونية ، ضحية البيئة التي رفضت اندماجها ورأت فيها صرصوراً أبيضَ وأنها لا تنتمي إلى هذه الأرض وبذات الوقت لا تشعر بالانتماء إلى أرض الآخر ومرفوضة منه كذلك ، ضحية لحياة أسرتها المضطربة وعلاقتها السيئة مع أمها التي تركتها لتنحدر إلى جنون وإدمان الرم ، ضحية مايسون ووالد روتشيستر اللذين عملا على تزويجها روتشيستر ، ضحية روتشيستر الذي تزوجها لأجل الثلاثين ألف باوند ثم أساء معاشرتها وأخذها معه إلى إنجلترا لتعيش حتى نهايتها المأساوية .

لقد أجادت ريس في رسم صورة كاملة لحياة أنطوانيت ورفع الستار عن الخلفية التي شكلت حياة بطلتها دون أن تقف معها علانية أو تهاجم خصمها صراحة ، عرضت

الأمر والحقيقة من كل الزوايا المحتملة ، فهل ثمة حقيقة واحدة يمكن العودة إليها والاحتكام إليها أو أن الحقيقة التي لفَّت صوت روتشيستر وأنطوانيت ستبقى متنقلة بينهما إلى الأبد؟

المراجع والمصادر :

أدباء حياتهم وأعمالهم : جين ريس ، ترجمة مؤمن الوزان .

جين إير - شارلوت برونتي ، ترجمة منير بعلبكي .

بحر سارغاسو الواسع - ترجمة فلاح رحيم


الأدب